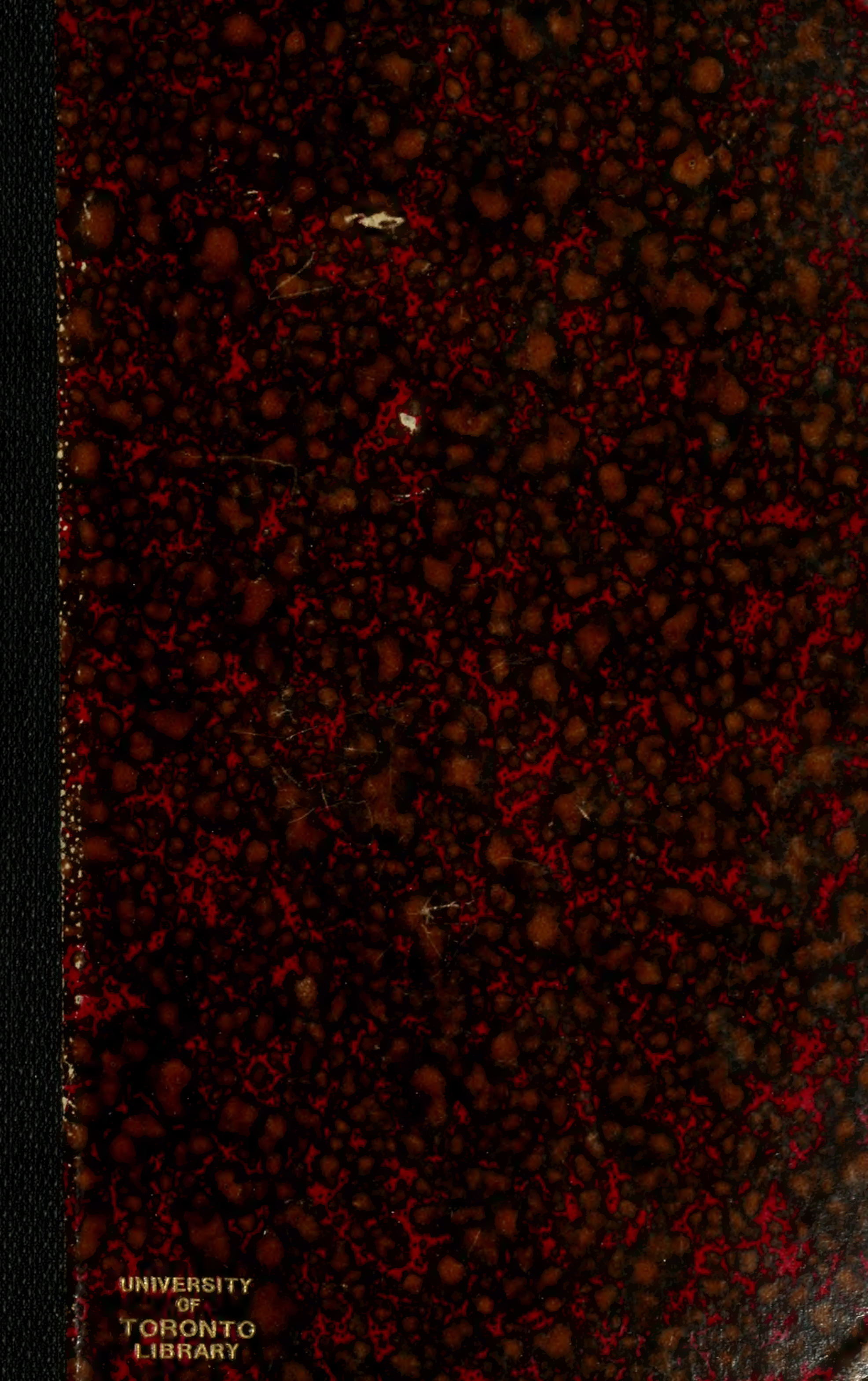
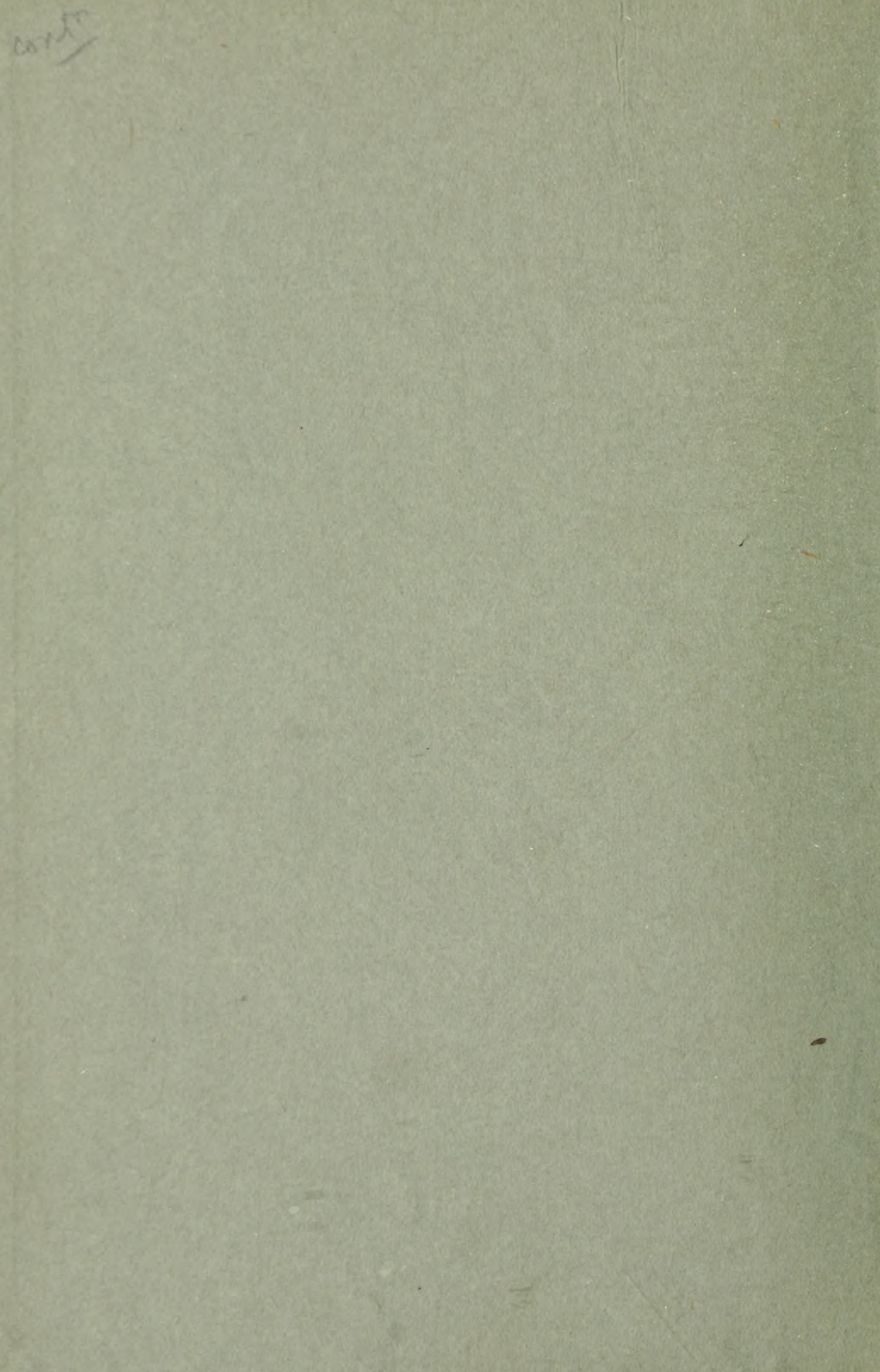
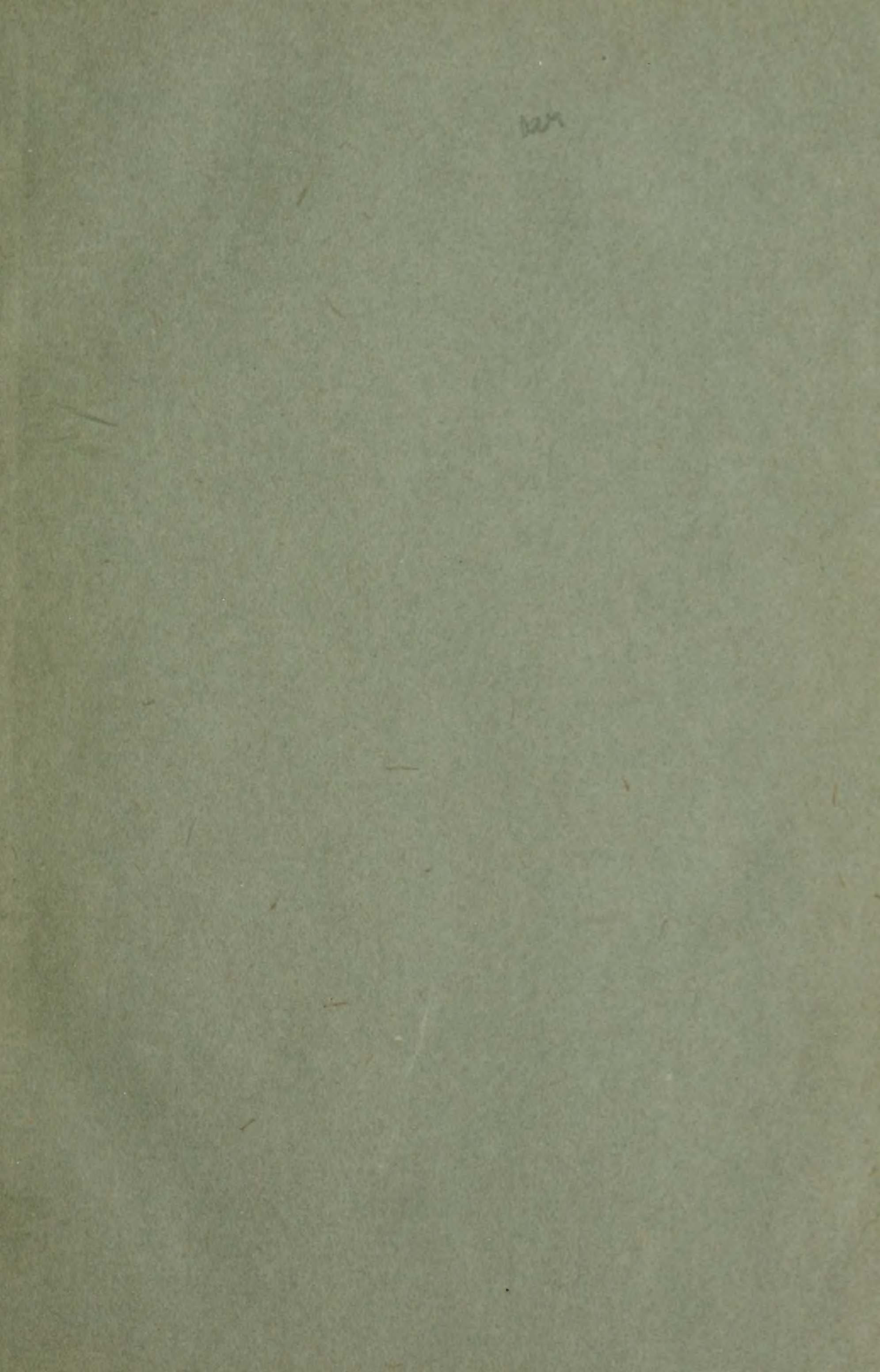


UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY





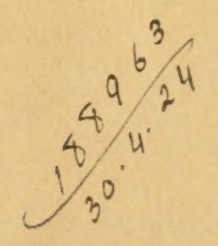
SPANISCHE LITERATURGESCHICHTE

VON

LUDWIG PFANDL

ERSTER BAND

MITTELALTER UND RENAISSANCE



VERLAG UND DRUCK VON B. G. TEUBNER · LEIPZIG · BERLIN 1923

VORWORT

Dem vorliegenden Handbuche waren durch die Ziele der Sammlung, der es zugehört, von vornherein gewisse Richtlinien vorgeschrieben, bestimmte Grenzen gezogen. Innerhalb derselben aber blieb meiner subjektiven Auffassung keinerlei Zwang auferlegt. Ich habe denn auch das spanische Volk und seine Literatur, ohne viel nach links oder rechts zu schauen, einfach so geschildert wie ich sie sehe. Denn darüber wird man sich vor allem klar sein müssen: die Beurteilung alles dessen, was mit Spaniens Land und Volk und Charakter und Schrifttum zusammenhängt, ist immer etwas ausgesprochen Persönliches gewesen. Wer sich davon überzeugen will, der braucht sich nur in die Reiseliteratur der verschiedenen Jahrhunderte ein wenig einzulesen. Nirgends wird man soviel guten Willen zum Verstehen, soviel Bereitwilligkeit, sich in Fremdartiges einzufühlen, mitbringen müssen, wie gerade in den *cosas de España.* Nirgends freilich ist auch die Gefahr so groß, daß eine durch bestimmte Vorurteile erzeugte Befangenheit dem einen, Gefühlsüberschwang und Begeisterung dem anderen den Blick trübt und das Bild verzerrt. Viele mögen darum dies und jenes anders auffassen als ich es tat. Ihnen will ich gern ihre Meinung lassen, *siendo de toda imposibilidad imposible componer un libro tal que satisfaga y contente a todos los que le leyeren (Don Quijote III, 4)*, und wäre es zufrieden, wenn unsere Studenten und wer immer sonst das Buch lesen mag, dabei ein Fünkchen jener Liebe und Bewunderung für Wesen, Volk und Schrifttum Spaniens in sich aufglimmen fühlten, die ich als sicheren Schatz im eigenen Busen trage. — Ich schließe mit einem guten Rat. Wer diese spanische Literaturgeschichte im Zusammenhang liest, der möge die Einleitung zuvor, und ein zweitesmal zuletzt lesen; sie wird ihm dann nicht nur zur Einführung sondern auch als Rückblick dienen und so am besten den Zweck erfüllen, den ich ihr zugedacht habe. Man beachte ferner, daß der bibliographische Anhang nicht nur über Autoren sondern auch über Sachen Auskunft gibt, wie z. B. über die Araber in Spanien, die Aussprache des älteren Spanisch, über Buchdruckerkunst, Metrik, Totentanz, Reiseliteratur, Universitäten und dergleichen, kurz über möglichst viel von dem, was zur Förderung und Vertiefung des Verständnisses für spanische Kultur beitragen kann.

München, im August 1922.

Der Verfasser.

INHALTSVERZEICHNIS

MITTELALTER UND RENAISSANCE ODER DIE ZEIT DER FREMDEN EINFLÜSSE

EINLEITUNG

I. DER GEIST DES SPANISCHEN VOLKES. SEINE WESENTLICHEN ZÜGE: IDEALISMUS UND REALISMUS

Die Seele Spaniens ist wie ein Januskopf. Mit dem einen Gesicht strebt sie träumend wolkenwärts, mit dem anderen lächelt sie fröhlich aller irdischen Menschlichkeit zu. Spanien ist entweder Don Quijote oder Sancho Panza; es opfert dem Realismus, wofern es nicht dem Idealismus seine Dienste weiht. Auf diese einfache Formel lassen sich alle Erfolge, alles Unglück, alle Vorzüge und Fehler, alles Schöne und Häßliche in Geschichte, Geistesentwicklung und Schrifttum des spanischen Volkes zurückführen.

1. Spanien steht vom Beginn des 8. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts in einem gewaltigen Rassen- und Religionskrieg gegen die arabischen Eindringlinge. Es setzt diese Fehde mit zäher Beharrlichkeit im 16. Jahrhundert auf religiöser Bahn noch fort und kämpft zugleich gegen den Judaismus im eigenen Lande. Die Renaissance bringt ihm die nationale Einigung und in ihrer Folge die Inquisition als mächtigen Schutzdamm gegen alle Häresie. Sie bringt aber auch mit Karl V. die verhängnisvolle Idee der katholischen Universalmonarchie, und von jetzt ab kämpft Spanien zwei Jahrhunderte auf allen Schlachtfeldern Europas, bald siegreich, bald unterliegend, für die katholische Sache, schickt gegen Martin Luther, den Apostel des germanischen Nordens, seinen Ignatius von Loyola, den Apostel des romanischen Südens, und missioniert bis in die letzten Tage seiner Kolonialmacht Afrika, Südamerika, Indien, China mit dem Heere seiner Glaubensboten. Unversöhnlicher Haß gegen jede Häresie, ob sie nun maurisch oder jüdisch oder protestantisch ist, wird das besondere Kennzeichen des spanischen Katholizismus. *Cara de hereje* heißt soviel wie Thersites bei den homerischen Griechen, und *católico* wird gleichbedeutend mit *bueno*. Man unterscheidet bis ins 17. Jahrhundert hinein nicht nur im Alltag, sondern auch vor dem Gesetz streng zwischen „alten“ und „neuen“ Christen, je nachdem einer von christlich getauften Eltern und Großeltern abstammt, oder aber nur Konvertit oder Sprößling eines Konvertiten ist. Und noch zu Beginn des 18., das heißt während des Spanischen Erbfolgekrieges, hätte die österreichische Partei mühelos über die Bourbonen triumphiert, wenn nicht der von ihr aufgestellte Gegenkönig (Erzherzog Karl) gemeinsame Sache mit dem protestantischen England und Holland

gegen das katholische Spanien und Frankreich gemacht und so das Odium des Häretikers auf sich geladen hätte.

Was dem außerspanischen Europa erst die Kreuzzüge brachten, das Bewußtsein, daß der Kampf gegen die Ungläubigen eine ebenso bittere vaterländische Notwendigkeit als ein heilbringendes Verdienst für diesseits und jenseits sei, dieses Bewußtsein lebt im spanischen Herzen seit den verhängnisvollen Julitagen von 711, lebt in ihm fort, längst nachdem es im Herzen der übrigen kreuzfahrenden Nationen erloschen ist, und in ebendiesem Bewußtsein liegen die Wurzeln des spanischen Idealismus. Oder gab es etwas Idealeres für ein europäisches Volk als das Hochgefühl, die auserwählte, zum Vorkämpfer der Christenheit und des Christentums berufene Nation zu sein? Starkes Selbstvertrauen, Zuversicht im Unglück, zähes Festhalten an Tradition, ererbten Sitten, Sagen und Mythen, Leidenschaftlichkeit, Mut, Frömmigkeit und Glaubenstreue, Neigung zu mystischem Gotterleben, Vornehmheit und Stolz, aber auch die ins Übermäßige getriebene Steigerung dieser Eigenschaften, Hochmut und Voreingenommenheit, Geringschätzung der Arbeit, rasch verflogener Übereifer werden die Äußerungen dieses nationalen Idealismus und damit die hervorstechenden Charakterzüge des spanischen Volkes.

Frühzeitig äußert sich das nationale Hochgefühl in phantastischer Ausschmückung der heimatlichen Geschichte, in der Verherrlichung und Idealisierung aller hochfliegenden Gesinnungen und Bestrebungen. Ein tapferer aber kalt berechnender Freischarenführer wird unter dem Namen des Cid zum Urbild edlen Rittertums, zum Nationalhelden; der Apostel Jakobus wird zu dem vom lieben Gott eigens für Spanien bestellten himmlischen Vertreter, Vorkämpfer, Wunderwirker, zum Nationalheiligen. Der spanische Idealismus wollte es nicht wahr haben, daß die Eroberung des Landes durch die Fremdlinge das Ergebnis innerer Verwicklungen auf westgotischer, politischer Berechnung auf arabischer Seite war; er umkleidete das nationale Unglück mit dem prachtvollen Mythus von der Verführung der Cava durch König Rodrigo und der Rache des beleidigten Vaters. Wie im großen so im kleinen. Jeder Sonderstaat bekam eine an Mirakeln und Fabeln reiche Gründungsgeschichte angedichtet, jede Provinz und jede Stadt erhielt ihren Sonderheiligen, der mit Wundern und Zeichen nicht kargte. Was ist natürlicher, als daß der spanische Geist dadurch für überideale Phantastik zugänglich, für jede Täuschung empfänglich wurde, die dem Nationalgefühl entgegenkam?

Aus seinem hochfliegenden Idealismus erwächst auch ein besonders charakteristischer Zug des spanischen Volkes: seine Ritterlichkeit *(el sentir caballeresco)*. Schutz der Schwachen, Königstreue, Frauendienst und Ehre werden ihre Grundsätze. Der (idealisierte) Cid ist und bleibt das Urbild dieses ritterlichen Fühlens trotz seiner späteren rein literarischen Abarten des Amadis und des Troubadours. Aus demselben Idealismus entspringt aber auch einer der Kardinalfehler dieses hochsinnigen Volkes: es überschätzt im Drang des Wollens

das Können. Kaum ist die Nation ihrer selbst bewußt, so beginnt sie in überschäumendem Kraftgefühl das Unmögliche zu wollen. Pläne von riesigen Ausmaßen ohne Rücksicht auf Zeit und Kraft werden entworfen, und mit Feuereifer geht man an ihre Durchführung; rasch erlahmt die Lust, da die Kraft nicht reicht, und spärliche Anfänge, ein kümmerlicher Torso, wenn nicht ein tragischer Zusammenbruch, sind die einzige Spur des Gewollten. Die Aufrichtung des Kolonialreiches und die europäische Politik der spanischen Habsburger, die unüberwindliche Armada und die Türkenkriege, die gigantischen Projekte der Regierungen zu Reform der Staatsverwaltung, zu Ausbeutung der Bodenschätze, zur Besserung von Volksbildung und Unterricht, die hochfliegenden Pläne der Akademien, die vaterländischen Literaturgeschichten der beiden Mohedano im 18. Jahrhundert, des gelehrten Amador de los Ríos im 19. und das Lebenswerk des genialen Menéndez y Pelayo in der Gegenwart, alles Große hat das gleiche Schicksal: entweder kracht es unter der eigenen Schwere zusammen, oder es bleibt unvollendet. Immer wieder steht das Können in keinem Verhältnis zum Wollen, nicht weil die Kraft geringer wäre als anderwärts, wohl aber weil sie dem in überschwenglichem Hochgefühl Erstrebten nicht gewachsen ist.

Beispiele literarischer Äußerungen des idealistischen Triebes sind, wenn wir uns zunächst auf Mittelalter und Renaissance beschränken, das schlichte Heldentum der *cantares de gesta*, die unentwegte, treuherzige Frömmigkeit des Gonzalo de Berceo, die unerbittliche Strenge des Pero López de Ayala, ein Teil der ritterlichen Kultur der Hofgesellschaft um Johann II. (hier der übertriebene, zum Zerrbild gewordene Idealismus), das horazische Streben nach Seelenfrieden bei Gómez Manrique, die Weltverachtung und der Jenseitsdrang des Jorge Manrique, die sentimentale Natur- und Liebesschwärmerei der lyrischen und erzählenden Schäferdichtung (dies wiederum eine gewisse Entartung), die ritterliche Verklärung des überwundenen Feindes im Maurenroman, die imperialistische Tendenz der Geschichtschreibung unter Karl V. (hier abermals der Idealismus auf Abwegen), der utopistische Lebenstraum des Juan de Valdés. Vom Idealismus des *Don Quijote* und der *comedia*, des Luis de León und der Santa Teresa, der Romantiker und ihrer Epigonen bis herauf zu Pereda und Menéndez y Pelayo, den zwei letzten Hidalgos im vornehmsten Sinne des Wortes, wird später noch zu handeln sein.

2. Der spanische Realismus hat seine eigentlichen Wurzeln in der Einfachheit und Bedürfnislosigkeit, in dem schwerblütigen Ernst, der Liebe zur Freiheit und Wahrheit, die die Westgoten den spanischen Nachkommen als germanisches Erbteil hinterlassen haben. Verstärkt werden diese Charakterzüge durch die rauhe Härte der asturischen und kastilischen Lande, in die der arabische Feind den besten Teil der eingeborenen Bevölkerung für Jahrhunderte zurückdrängt, durch die ruhelose, aller Weichheit und Bequemlichkeit entbehrende Lebensführung, die den Adel zum Verteidiger unzugänglicher Burg-

nester, den Bürger zum wehrpflichtigen Soldaten, den Bauern zum rastlos wandernden Schafherdenzüchter machte.

Auch der Einfluß der Landesnatur auf die Entwicklung des Volkscharakters hat seine tiefgehende Wirkung geäußert. Die Oberflächengestaltung der Halbinsel ist vielfältig und ungleichartig. Sie gliedert das Land in eine große Anzahl von Sonderlandschaften mit wesentlich verschiedenen geographischen Eigenheiten, die wiederum die Wechselbeziehungen zwischen Landstrich und Bewohnern erheblich variieren. Diese natürlichen Vorbedingungen tragen einen großen Teil der Schuld an der das ganze Mittelalter durchdauernden politischen Zersplitterung und an den regionalen Gegensätzen, die trotz des Einheitsreiches bis heute fortbestehen. Politisch steht darum das mittelalterliche Spanien im Zeichen der Kleinstaaterei und des Separatismus, der Selbsthilfe und der eigenen Faust. Daraus entwickelt sich mit Naturnotwendigkeit die allen Stämmen gemeinsame Neigung zur Auflehnung gegen jegliche Autorität, sobald sie schroff oder drückend oder gar mit dem Anschein des Unrechts wirksam wird. *Kein Volk*, so urteilt Angel Ganivet, *hat eine Literatur, in der die Verwalter des Rechts so verächtlich gemacht werden, in der ein Gerichtshof mit größerer Voreingenommenheit behandelt und die Ausübung der Gerechtigkeit weniger unterstützt wird.* Daraus entwickelt sich aber auch die Neigung zur Satire, zunächst zum Spott über die Eigenheiten der einzelnen Stämme unter sich, dann allgemein zur Verhöhnung von Auswuchs und Unnatur in sozialer und moralischer Beziehung, die den Kleriker, wenn er einfältig oder locker ist, ebenso frech aufs Korn nimmt wie den parteiischen Richter und den unfähigen Minister, wie den von Natur zur Satire reizenden Charakter des Weibes.

Den gleichen Ursprung wie Selbständigkeitsdrang und Neigung zu Satire hat schließlich auch eine dritte Form des spanischen Realismus: die Freude an Sprichwort, Volkslied und Sage, bis zu einem gewissen Grade sogar an der Landschaft der engeren Heimat. So ausgeprägt ist dieser regionalistische Zug, daß sich ein Sonderzweig der modernen spanischen Literaturforschung, die sogenannte *Geografía folklórica*, mit Recht reichen kulturhistorischen Gewinn von seiner Auswertung verspricht.

Fremde Einflüsse gesellen sich frühzeitig zu den natürlichen Vorbedingungen, um dieser Seite des spanischen Charakters noch den einen oder anderen Zug einzufügen. So erkläre ich mir aus der nach Umfang und Tiefe ungewöhnlich starken Einwirkung orientalischer Gelehrsamkeit und Erzählungskunst auf das penisulare Geistesleben des 13. und 14. Jahrhunderts den didaktischen Zug des spanischen Wesens, die Vorliebe für das Beispielmäßige und Lehrhafte, jenen Subjektivismus, der in allen Dichtungsarten die Person des Schaffenden in den Vordergrund rückt und noch in den Romanen eines Juan Valera und Pérez Galdós in ganz eigenartiger Weise lebendig ist. Der Spanier lebt dem Heute; das Morgen hat für ihn nur die Be-

deutung, daß es ihm Arbeit und Sorge aufschieben hilft: *mañana es otro día*. Er ist Stoiker, ohne daß man dabei natürlich an einen Einfluß Senecas zu denken braucht, und er ist bis zu einem gewissen Grade Fatalist. Alles das hat er vielleicht doch aus dem jahrhundertelangen zwangsweisen Zusammenleben mit Bekennern des Islams angenommen. *Paciencia y barajar* ist sein Motto, und was besser sein könnte, aber gleichwohl nicht zu ändern ist, das nennt er *cosas de España*

Literarisch zeigt sich der Realismus zum frühesten in der nüchternen Natürlichkeit, in der jeder fremden Zier abholden Einfachheit und geographischen Genauigkeit der uns erhaltenen spärlichen Reste der alten Heldendichtung; zeigt sich sodann in negativem Sinn darin. daß der ganze unnatürliche und übernatürliche Zauber der Ritterromane fremdländischer Herkunft war. Realistischem Drang entspringt ferner das Gelehrsamkeitsstreben unter Alfonso X. und die Lehrhaftigkeit des Don Juan Manuel. Diese älteren, ernsten Züge spanischen Wirklichkeitssinnes wandeln sich bereits beim Erzpriester von Hita in frohe Heiterkeit und besinnlichen Lebensgenuß, während sich die Lust an satirischem Nörgeln vor allem in den *Coplas del Provincial*, in Hernan Mexias Gedicht von den Mängeln der Weiber und im *Diálogo de Mugeres* des Castillejo zügellos austobt. Gefühlsmäßige Beobachtungsgabe der Umwelt verrät der Natursinn des Verfassers der Alexandreis im 13. Jahrhundert nicht minder wie jener des Rodríguez del Padrón im 15. Zeugnisse realistischen Empfindens sind sodann die Liebe, mit der der volkstümliche Sprichwörterschatz angefangen vom *Cavallero Cifar* über den Marqués de Santillana und den Arcipreste de Talavera bis herauf zur *Celestina* zu Zier und Wirksamkeit von Vers und Prosa verwertet wird, der Eifer mit dem man, sobald der neuerfundene Buchdruck dazu Gelegenheit gibt, die nationale Spruchweisheit in unzähligen Sammlungen von *Proverbios* und *Refranes*, von *Epigramas* und *Aforismos* verbreitet. Nicht ganz so einfach ist die Beantwortung der Frage, was an der Cancionero-Lyrik auf Rechnung des realistischen Empfindens zu setzen ist, denn die gesamte Kultur, aus der sie erwächst, ist eine absonderliche Vermengung von Idealismus und Realismus. Das sentimentale Gezier und die theatralische Unnatur des höfischen Minnedienstes, die bizarre Phantastik der ewigen Allegorien sind zweifellos nichts als die Äußerungen eines auf Abwege geratenen Idealismus. Die blutrünstige Balgerei der Kampfspiele und Turniere, die tolle Vergnügungssucht, der wahnwitzige Luxus der Lebensführung, die dämliche Freude am Tand der Devisen, Wappen, Farben und ähnlichem Flitterstaat, sind häßliche Auswüchse realistischen Lebensdranges. Eine Mischung beider Elemente ist darum auch die gesamte Cancionero-Poesie, und die Spuren davon wird deutlich erkennen, wer immer die Mühe nicht scheut, sich in jene verschrobene lyrische Welt ein bißchen einzufühlen. Wie der Realismus schließlich im *Don Quijote* und in der *comedia*, im *Buscón* und *Guzmán de Alfarache* seine höchsten Tri-

umphe feiert, wie er während des 18. Jahrhunderts, der am meisten entnationalisierten Periode der spanischen Literatur, in totenähnlichen Schlaf versinkt, um erst im neuen Spanien des 19. Jahrhunderts, im Spanien der Romantik, der Revolutionen, des Internationalismus, zu frischem, vielfältigen Leben zu erwachen, davon wird gegebenen Ortes noch Genaueres zu erzählen sein.

II. SPANIENS GESCHICHTLICHE ENTWICKLUNG IM MITTELALTER BESTIMMT SEINEN GLEICHZEITIGEN LITERARISCHEN WERDEGANG

Die politische Geschichte Spaniens durchdringt mit ihren Auswirkungen das schöngeistige Schrifttum des Landes jahrhundertelang so mannigfach, daß mit jener sich abfinden muß, wer dieses verstehen will.

Das Heraufwachsen Spaniens aus der westgotischen Frühzeit ins spätere Mittelalter, in die Zeit der peninsularen Romania, geht nicht, wie in Frankreich und Italien, in ungestörter Fortentwicklung vor sich; es ist ernster Bedrohung ausgesetzt, die dem Lande das Los des christlichen Syrien, Ägyptens und Nordafrikas zu bereiten scheint. Im Jahre 711 erliegt das spanische Westgotenreich dem Ansturm der über die Meerenge von Gibraltar heranbrausenden Woge des Islams. Spärliche Reste des erbansässigen, königstreuen gotischen Christentums flüchten sich in die kantabrischen Berge und organisieren hier den Befreiungskampf, die Reconquista, die nach 700jährigem Ringen 1492 in der Eroberung Granadas, des letzten und mächtigsten Stützpunktes maurischer Herrschaft, ihre Vollendung findet. Pelayo gründet 718 den ersten der neuen christlichen Staaten, die kleine Monarchie Asturien. Es folgen die Königreiche Navarra (857), León (914) und das mit jenem ersteren frühzeitig vereinigte Aragón, die Grafschaft Kastilien (933), die zeitweise Union der christlichen Gebiete unter Sancho dem Großen (970—1035) und nach seinem Tode ein endloser, 450jähriger Kampf um Erb- und Besitzrechte, der nicht nur jede staatliche Eigenblüte im Keim erstickt, sondern auch die Kraft der Reconquista erheblich schwächt. Die fehlende Ruhe und Seßhaftigkeit während der ersten Jahrhunderte, die mangelnde Einheit und Einheitlichkeit der staatlichen Gebilde während des übrigen Mittelalters, die mit der Kleinstaaterei verbundene Eigenbrödelei — die in politischen und literarischen Dingen noch heute lebendig ist und den stolzen Namen *regionalismo* führt — verhindert das Entstehen eines nationalen Schrifttums und macht den gebildeten Teil des Volkes in diesen kampfdurchtobten Jahrhunderten literarisch zur willenlosen Beute ausländischer Anregungen und Ideen. Das ganze literarische Mittelalter ist darum in Spanien so recht eigentlich eine Zeit der fremden Einflüsse. Neben dem Orient wird vor allem die gesamte, das altspanische Sprachgebiet umschließende Romania, also Portugal, Frankreich, Italien und die Provence, von entscheidender Bedeutung. Die beiden frühesten Perioden spanisch-mittelalter-

licher Literatur, jene der Heldenlieder (von etwa 1050 bis 1200) und die sich ihr anschließende der geistlichen Dichtung und gelehrten Kunstepik (bis etwa 1250) sind in ausgedehntem Maße von Frankreich her inspiriert. Der auf beide folgende Zeitraum eifriger Verbreitung von Gelehrsamkeit und durch sie angeregter Lehrhaftigkeit (1250 bis 1400) ist überströmt von einer mächtigen Welle orientalischen und gemeinabendländischen Einflusses, der vor allem die erzählende Dichtung befruchtet. Während des gleichen Zeitraums gewinnt überdies in ganz Kastilien, León, Aragón und Navarra bereits jene eigenartige Mischung provenzalisch-galizischer Troubadourlyrik Verbreitung und Pflege, aus der sich die eigentlich spanische Lyrik des ausgehenden Mittelalters entwickeln soll. Das 15. Jahrhundert, die Periode höfischer Scherz- und Liebeslyrik in nationaler Sprache, zugleich die Zeit, in der sich von Italien aus schwache Anfänge des Humanismus und mit ihnen die Kenntnis der Werke eines Dante, Boccaccio und Petrarca auch in Spanien zu verbreiten beginnen, dieses 15. Jahrhundert steht einerseits noch unter der fortdauernden Einwirkung der vom Nordwesten eingewanderten Troubadourpoesie, andererseits unter dem mächtigen Anreiz der mit der ganzen Kraft des verblüffend Neuen wirkenden lateinisch-italienischen Allegorie.

Die dynastische Verschmelzung der zwei führenden Herrschergeschlechter, äußerlich zum Ausdruck gebracht durch die Ehe zwischen Ferdinand von Aragón und Isabella von Kastilien, leitet 1479 die endgültige Vereinigung der zahlreichen kleinen Erbländer zur großen spanischen Monarchie in die Wege. Sie wird unter Karl V. zum erdumspannenden Imperium, das die geeinte Nation ein Jahrhundert unerhörter politischer und kultureller Weltmachtsstellung erleben läßt. Wiederum werden die politischen Verhältnisse von entscheidender Wirkung auf die geistige und damit auf die literarische Entwicklung des Volkes. Während die von Italien her sich ausbreitenden humanistischen Bestrebungen, gefördert durch die hochbegabte Isabella, in dem sprachlich geeinten Lande einen günstigen Nährboden finden, begegnet die eigentlich italienische Renaissance-Idee bei der bereits im Inneren gefestigten und einem scharf umrissenen, zäh verankerten religiösen Ideal ergebenen Nation nur geringer Empfänglichkeit. Die spanische Renaissance entstammt dem germanischen Norden und ihr Führer ist Erasmus. Der innere Grund hierfür liegt in der politisch-religiösen Entwicklung des Volkes in den vorhergehenden Jahrhunderten, in seinem Nationalcharakter, der äußere Anlaß erwächst aus den mit Karl V. ganz unvermittelt sich einstellenden internationalen Beziehungen Spaniens zum übrigen Europa. So ergibt sich die in der Geschichte der romanischen Literaturen gewiß ungewöhnliche und auf die pyrenäische Halbinsel beschränkt gebliebene Erscheinung — in der Tat läßt sich nur noch in Portugal eine analoge, unter beständigem Einfluß von außen her vor sich gehende Entwicklung verfolgen —, daß sich 500 Jahre lang eine zuerst französische, dann orientalische, dann provenzalisch-gali-

zische und schließlich italienisch-germanische Strömung der Reihe nach ablösen. Einzigartig in der Geschichte der Weltliteratur aber ist die Genialität, mit der das geeinte Spanien des 17. Jahrhunderts aus diesen heterogenen Elementen seines mittelalterlichen Schrifttums den glänzenden Bau jener Nationalliteratur zu schaffen wußte, zu dessen Grundstein das Werk eines Lope de Vega und Cervantes, zu dessen schließlicher Bekrönung der Genius eines Calderón de la Barca wurde.

ERSTER ZEITRAUM

DIE VORHERRSCHAFT FRANKREICHS (1050—1250)

III. ALLGEMEINE ÜBERSICHT

Die Einheitlichkeit der iberischen Rasse in der Gascogne, in Navarra, Katalonien und Aragón, die geringe Verschiedenheit der romanischen Dialekte in diesen Provinzen, der gemeinsame Besitz des Lateinischen beim gelehrten, insonderheit geistlichen Stande, das alles läßt die Pyrenäen nicht zu einer mittelalterlichen Völkerscheide werden. Als natürliche Grenze vermögen sie trotz ihrer Wildheit und Gefährlichkeit, trotz ihrer Armut an gangbaren Pässen, den geistigen und materiellen Wechselverkehr nicht aufzuhalten. Die bequeme Küstenfahrt an den Häfen des Marseiller Golfs entlang, die ja auch noch Jahrhunderte lang den gewöhnlichen Reiseweg nach Italien bildet, ersetzt, wofern man nicht auf die Pilgerstraße von Santiago angewiesen ist, tausendfach den mühsamen Zug über die Berge. Einer Beeinflussung der Halbinsel vom Norden her stehen also wesentliche natürliche oder ethnographische Hindernisse nicht entgegen.

Die früheste Bekanntschaft mit Sprache und Schrifttum des gleichzeitigen Frankreich — die Eroberung eines Teiles von Nordspanien durch die Franken und die aus ihr entstehende Gründung der spanischen Mark fällt ganz und gar noch in die vorliterarische Zeit — dürfte Spanien von etwa 1020 ab durch die Kluniazenser Klosterreform gemacht haben, die zahlreiche französische Mönche des Benediktinerordens samt ihrem geistigen Rüstzeug nach Spanien verpflanzt hat. Von der weltlichen Seite lernt es den nördlichen Nachbar erst mit dem Beginn der Regierung Alfonsos VI. von Kastilien (1072-1109) gründlicher kennen. Der schätzt alles Gallische über die Maßen, nimmt sich zweimal eine französische Prinzessin zur Frau (1074 Ines von Aquitanien, 1079 Constanze von Burgund), und vermählt seine Töchter mit burgundischen Grafen und Baronen. Er organisiert das Heer nach französischem Muster, und es ist ungemein charakteristisch, daß das Cidgedicht gerade in bezug auf militärische Dinge in Einrichtungen, Gebräuchen und Sachbezeichnungen dieselben Eigentümlichkeiten aufweist wie das Rolandslied. Seine Eroberung von Toledo (1085) zieht unzählige französische Ritter und Edelleute mit ihrem gesamten Troß an Soldaten und jongleurs nach

Kastilien. Der zuwandernde Adel wird mit eigenen *fueros* und anderen Vorrechten aller Art bedacht und in vielen Fällen zur Neubesiedelung der den Mauren entrissenen, in den Kämpfen der Reconquista oft verwüsteten und verödeten Städte herangezogen. Daher auch die Häufigkeit der mit *Villafranca, Stadt der Franken*, bezeichneten Ortschaften, deren es heute noch in Spanien mindestens ein Dutzend gibt. Der Sturz der Fremdherrschaft in Toledo und die erneute Christianisierung des befreiten Gebietes lockt andererseits auch wiederum französische Mönche in Scharen nach den spanischen Klöstern, und es ist eine ständige Klage der späteren Geschichtschreiber, daß gerade französische Bischöfe und Prälaten damals die besten Pfründen innehatten. Gegen Ende des 11. Jahrhunderts verdrängt auch die französische Buchstabenform und Schreibweise — charakteristisch durch ihr Streben nach Unterscheidung der Haar- und Schattenstriche, nach Regelmäßigkeit des Schriftbildes, durch ihre Neigung zu Steilstellung der Lettern und Vermeidung der Bindungen, durch ihre Vorliebe für Kürzungen — die einheimische westgotische, und der neue Gebrauch wird durch Konzilbeschluß (1090) und königliche Verordnung zum Gesetz erhoben. Um dieselbe Zeit ersetzt ein Machtwort des Königs auf Wunsch des aus Frankreich stammenden Toledaner Erzbischofs Bernard den westgotischen Ritus durch den gallikanischen, trotzdem das Gottesurteil, das man in Form eines Zweikampfes anruft, zweimal für das Gegenteil entscheidet. Zisterzienser bringen im 12. Jahrhundert die primär-gotische Architektur Frankreichs nach Spanien, französische Baumeister verpflanzen die entwickelte Baukunst der Kathedralen der Isle de France nach dem spanischen Süden. Um 1150 endlich ist die internationale Bedeutung der Wallfahrt von Santiago de Compostela — die Hauptpilgerstraße von Norden her führt den bezeichnenden Namen *camino francés* — bereits derartig gewachsen, daß ein französischer Kleriker es wagen kann, in dem später so berühmt gewordenen *Liber Sancti Jacobi* mit einer Propagandaschrift für das galizische Heiligtum eine solche für die französische Karl- und Rolandsage (den *Pseudoturpin*) zu verbinden. Das Eindringen französischen Sprachgutes in den spanischen Wortschatz geht am stärksten im 11. und 12. Jahrhundert vor sich, und zwar entstammen die französischen Lehnwörter des Altspanischen, soweit man sie bisher im Cidgedicht, in der Alexandreis, im *Fernán González* und bei Berceo festgestellt hat, hauptsächlich drei bestimmten Kulturkreisen: entweder sind es Begriffe, die mit Rittertum und Kriegsführung zusammenhängen, oder solche, die aus der Sphäre der Religion und Kirche kommen, oder endlich solche, die in Beziehung zur Jongleur-Kunst stehen.

Die französischen Heldenlieder des karolingischen Sagenkreises finden in Spanien schon während des 11. Jahrhunderts (das Cidgedicht stammt aus der ersten Hälfte des 12.) Verbreitung und Pflege. Ein sicherer Beweis hierfür ist die altspanische Form des Namens Roland (*Roldan*, fränkisch *Rothland*, bei Eginhard *Hruodlandus*), die

unmöglich so lauten könnte, wäre sie erst mit der *chanson de Roland* in Spanien eingedrungen, die vielmehr mit dem provenzalischen *Rotlan* ein viel frühere Lautphase des Wortes darstellt als die spätere altfranzösische Form, die seit dem 12. Jahrhundert für das französische Sprachgebiet die alleinige geworden ist. Als Verfasser der *cantares de gesta* (das Wort ist ebenfalls direkte Entlehnung aus dem Altfranzösischen) bezeichnet die *Crónica general* wiederholt die juglares, die ihrerseits nur Schüler und Nachahmer der über die Pyrenäen gekommenen jongleurs sein konnten. Die letzteren aber befanden sich, wie man verschiedentlich dokumentarisch nachgewiesen hat, im Gefolge vornehmer französischer Santiagopilger oder französischer Barone und Ritter, die an den Kämpfen gegen die Mauren teilnahmen. Von den nach Spanien gebrachten *chansons de geste* fanden natürlich bei juglares und Publikum jene am meisten Interesse, die von den Kämpfen Karls des Großen gegen die spanischen Mauren handelten. Ihnen fügte das spanische Nationalgefühl die erdichtete Person des Bernardo del Carpio ein, der (immer nach Berichten der *Cronica general* aus alten *cantares de gesta*) zuerst als Neffe Karls des Großen, unehelicher Sohn einer Schwester des Kaisers und eines spanischen Grafen besungen wird, im Gefolge Karls die Sarazenen bekämpft und dafür König von Italien wird, dann aber in zunehmendem nationalen Selbstgefühl immer mehr hispanisiert wird, als Neffe Königs Alfonso des Keuschen gilt und als Gegner Karls des Großen den mächtigen französischen Roland besiegt. Ebendiese *Crónica general* enthält auch die Paraphrase eines die Jugendtaten Karls besingenden Mainet-Epos. Das um 1140 verfaßte Cidgedicht kann recht wohl unter dem direkten Eindruck älterer uns verloren gegangener, teils spanischer, teils altfranzösischer Karl- und Rolandsdichtungen entstanden sein, außer allem Zweifel aber steht, daß sein Verfasser mit der uns überlieferten *chanson de Roland* innig vertraut war. Das neuentdeckte Fragment des *Cantar de Roncesvalles* endlich beweist unwiderleglich das ehemalige Vorhandensein eines karolingischen Zyklus altspanischer Heldenepik.

Zwar pflegt man einzuwenden, daß französische Einflüsse literarischer Art erst mit dem ausgehenden 11. Jahrhundert in Spanien wirksam wurden, daß hingegen die ursprünglichen *cantares de gesta* über Fernán González und die Infanten von Lara bereits unmittelbar nach den in ihnen besungenen Ereignissen, also noch während des 10. Jahrhunderts entstanden sein müssen; es ist jedoch bisher noch nicht gelungen, diese letztere Annahme auch durch Beweise zu erhärten. Immerhin ergäbe eine solche Auffassung für die Entwicklungsgeschichte der altspanischen Heldendichtung folgende zwei Perioden: eine selbständige (nationale) bis gegen 1080, und eine durch Frankreich beeinflußte von etwa 1080 ab. Dabei muß zugegeben werden, daß die Annahme eines starken germanischen Einschlags, wie ihn besonders Ramón Menéndez Pidal verteidigt, viel Wahrscheinlichkeit für sich hat. Ein solcher bildet aber auch durchaus

keinen Gegenbeweis wider die (von den Spaniern aus leicht begreiflichen nationalen Gründen tapfer geleugnete) Tatsache der von Anfang an tätigen französischen Einwirkung, da doch beide Strömungen recht wohl gleichzeitig oder nacheinander wirksam werden konnten, und überdies ja auch die altfranzösische Epik reich an germanischen Zügen ist. Auf jeden Fall ist die Frage der Abhängigkeit oder Selbständigkeit der *cantares de gesta*, da nur geringe Reste des einstmals gewiß reichen Schatzes vorhanden sind, noch immer nicht in dem oder jenen Sinne entscheidend geklärt und wird es auch wohl so bald nicht werden.

Sehr viel klarer liegt hingegen das Verhältnis der geistlichen Dichtung und kunstmäßigen Epik — beide Begriffe fließen vielfach ineinander und man hat für sie mit Recht die mittelalterliche Bezeichnung *mester de clerecia* beibehalten — zu ihren französischen Vorbildern. Im Gegensatz zum *mester de joglaria (mester = officium, Amt, Beschäftigung)*, der volkstümlichen Spielmannspoesie, die ihren vollendetsten Ausdruck in den Heldenliedern fand, ist der *mester de clerecia* die Dichtkunst geistlicher Verfasser und vorwiegend geistlichen Charakters, mit dem Hauptzwecke religiöser Propaganda durch dichterische Popularisierung religiöser Stoffe unter dem des Lateins unkundigen Volke, eine naive, eintönige Kunst, aus der dann unter stetem Festhalten an der moralisierenden und dem Laien Wissen vermittelnden Tendenz das sogenannte gelehrte Kunstepos, der denkbar schärfste Gegensatz zum volkstümlich-ungelehrten und profanen Heldenlied, erwuchs. Ihr Vers ist der von Frankreich übernommene 14silbige Alexandriner *(la cuaderna via)* in einreimigen Strophen von vier Zeilen. So ziemlich alle versifizierten Legenden und Heiligenleben dieser Zeit, fast alle die kleinen und großen Dichtungen des *mester de clerecia*, nicht minder wie die verschrobenen Epen von Alexander und von Apollonius, die frommen Streitgedichte zwischen Körper und Seele, gehen auf französische Anregung und zumeist sogar auf direkte französische Quellen zurück, als deren Vermittler wir uns in erster Linie französische Santiagopilger und Mönche zu denken haben.

IV. DIE HELDENLIEDER (1050—1200)

Für uns beginnt die vulgärsprachige Poesie Spaniens mit Dichtungen epischen Charakters. Mag diesen bereits einen gewissen Grad der Vollendung zeigenden Heldenliedern immerhin, wie manche annehmen, eine Periode des Werdens in Form von erzählenden oder lyrischen Gedichten geringeren Umfangs vorausgegangen sein, uns fehlen, um es zu beglaubigen oder zu prüfen, nicht nur jegliche Reste und Spuren solcher Dichtungen, sondern auch literarische Zeugnisse irgendeiner Art für sie. Indes auch die Überlieferung der volkstümlichen Heldenepik selbst ist spärlich, lückenhaft und unsicher. Während das Corpus der französischen *chansons*

de geste in Hunderten von Handschriften erhalten ist, hat sich ein einziges altspanisches Heldenlied in einer einzigen relativ vollständigen Kopie durch die Flucht der Zeiten zu uns herübergerettet.

1. Das ***Cidgedicht***, von der neuesten spanischen Forschung *cantar de mio Cid* genannt, stammt aus relativ später Zeit. Der Cid starb 1099; die Abfassung geschah, wie nach den endgültigen Untersuchungen von Ramón Menéndez Pidal nun nicht mehr zweifelhaft ist, gegen das Jahr 1140. Die Handschrift, eine bloße Kopie, und eine schlechte noch dazu, des 14. Jahrhunderts, lag, soweit man ihre Spur zurückverfolgen kann, ursprünglich in einem Archiv in Vivar bei Burgos, ging von da in ein Nonnenkloster des gleichen Ortes über, wurde 1779 von dem damaligen Staatssekretär Llaguno y Amírola der Klosterbibliothek entnommen und dem gelehrten T. A. Sánchez für seine bekannte Erstausgabe geliehen. Von den Erben des Llaguno, der sie behalten hatte, erstand sie Pascual de Gayangos, aus dessen Sammlung sie (seit etwa 1860) der damalige Marqués de Pidal käuflich erwarb. Sein Nachkomme und Erbe, Alejandro Pidal, ist gegenwärtig der Besitzer dieser kostbaren Reliquie altspanischen Schrifttums. Zu diesen mißlichen Überlieferungsverhältnissen stimmt auch der prekäre Zustand des Manuskriptes selbst. Es umfaßt auf 11 Bogen (74 beschriebenen Seiten) 3735 Verse; das erste Blatt des ersten Bogens fehlt, ebenso je eines von Bogen 7 und 10. Die Schrift des in den Schlußversen sich nennenden Kopisten Per Abbat ist paläographisch klar, jedoch sprachlich willkürlich und nachlässig. Das Gedicht ist seit seiner ersten Veröffentlichung vor nun bald 150 Jahren ein Schmerzenskind philologischer Textkritik gewesen und geblieben.

Sprache und Auffassung sind von Grund aus national und ein Hauptstützpunkt jener, die eine französische Einwirkung nicht wahr haben wollen. Der Held ist der volkstümliche, glaubensstarke, königstreue Ritter und Vasall, der tapfere Maurenbezwinger und Vorkämpfer der Reconquista, der ins Heroenmäßige idealisierte und verklärte Nationalheld des spanischen Volkes, eine Figur, die dem skrupellosen, grobkörnigen Cid der Geschichte genau so wenig entspricht, wie die von Corneille ins Groteske verzerrte Verkörperung des starren altkastilischen Ehrbegriffs, wie das von Herder kunstvoll stilisierte internationale Ideal des Ritters ohne Furcht und Tadel. Erzählungstechnik, episches Gefühl und Einzelheiten sind typisch altfranzösisch. Heute noch ist das von einem französischen Kritiker vor mehr als 50 Jahren geprägte Wort unwiderlegt: *comparez le poème du Cid avec la chanson de Roland; les deux poèmes se ressemblent comme deux chevaliers de ce temps-la, revêtus de leur armure de fer, se ressemblaient.* Am besten aber spürt man dieses rein-episch Gemeinsame, wenn man den *Cid* und den *Roland* gleichzeitig oder unmittelbar nacheinander liest. Was die Übereinstimmung charakteristischer Einzelzüge betrifft, so haben vor allem die Franzosen Damas Hinard und Eugène Baret sorgfältig alles einschlägige

Material gesammelt und verglichen. Aus ihm mag man sich kurz ein paar Beispiele merken. Daß im Cidgedicht gerade alles was auf Heer und Krieg Bezug hat, merkwürdige Gleichheit mit dem Rolandslied aufweist, das beweisen am besten einige Wortschatzproben. Die Schichtung des Heeres in *mesnada*, *escuella* und *hueste*, die Ausrüstung des Ritters — der Helm *(yelmo)*, der häufig mit glänzenden Steinen *(carbonclas)* geziert ist, die Haarhaube *(cofia)*, das Brustleder *(velmez)* unter dem Panzer, der gebuckelte Schild *(escudo boclado)*, die Lanze *(lanza)* mit dem Wimpel *(pendon)*, die Hiebwaffe *(espada)*, das Reitpferd *(palafre)* für den friedlichen Gebrauch und das Streitroß *(cavallo en diestro)* für den Kampf — alles das ist im Rolandslied in der gleichen Form und mit wenigen Ausnahmen auch in denselben Ausdrücken vorhanden. Das Cidgedicht zeigt aber auch mancherlei Bräuche, die sich sonst nur in der altfranzösischen Epik und speziell in der *chanson de Roland* wiederfinden. So zum Beispiel die naiv-gläubige Berufung auf Wunder der heiligen Schrift. Ximena verstärkt ihr Gebet durch die Erinnerung an Daniel in der Löwengrube, an Jonas im Walfischbauch und an die Erweckung des Lazarus. Ebenso betet Roland mit Hinweis auf Lazarus und Daniel, Karl der Große mit Berufung auf Daniel und Jonas *(Cantar de mio Cid*, ed. R. Menéndez Pidal, 3, 330; *chanson de Roland*, ed Génin, 3, 946 4, 705). Oder etwa die Sitte des Bartschwures. Als der Cid den Infanten von Carrión Rache schwört, tut er es zweimal bei seinem Barte (3, 2832, 3186), und Karl dem Großen entschlüpft selten ein Schwur ohne die gleiche Beteuerung (1, 249, 261, 5, 692). Auch sonst spielt der Bart hier wie dort eine große Rolle. Der Cid heißt *barba tan complida* (3, 268), *barba vellida* (3, 930), *el de la luenga barba* (3, 1226), und Karl der Große ist immer der Mann *à la barbe fleurie;* im *Cid* (3, 3494) wie im Rolandslied (4, 726, 5, 54) gilt der freihängende Bart als Zeichen selbstbewußter Sicherheit. Oder endlich die Sitte, die ersten Streiche im Kampf als besondere Ehre zu erbitten. Im Cidgedicht läßt sich der tapfere Bischof Hieronymus in der bevorstehenden Schlacht die ersten Streiche zubilligen (3, 1709) und im *Roland* wird Malpramis, dem Sohn des Baligant, von seinem Vater die gleiche Bitte gewährt (4, 805). Als Kunstwerk schlechthin endlich und ohne Rücksicht auf Originalität oder Abhängigkeit betrachtet, ist das Gedicht von hohem ästhetischen Wert. Stil und Anlage sind dermaßen einheitlich, daß sich die Annahme verschiedener Verfasser von selbst erledigt, der innere Aufbau so geschickt, daß er einen Dichter von hohen geistigen Fähigkeiten voraussetzt. Aus dem ihm überlieferten Stoffe greift der uns unbekannte juglar nur jene Momente heraus, die ihm für eine dichterisch wirksame Behandlung geeignet erscheinen, läßt dagegen Dinge beiseite, die des Zuhörers Interesse in geringerem Grade fesseln könnten. Dafür verweilt er mit breiter Anschaulichkeit nicht nur bei den effektvollen Höhepunkten der Haupthandlung, sondern gelegentlich auch bei wirksamen Episodenszenen. Er beschäftigt sich ausschließlich mit der Person und den Schicksalen des

Cid, und handelt von den gleichzeitigen Ereignissen nur soweit als sie für die Cidgeschichte unmittelbar von Bedeutung sind. Die drei Gipfelpunkte seiner Erzählung sind die Verbannung des Cid, dann die Aussöhnung des Helden mit dem König und die anschließende Hochzeit seiner Töchter mit den Infanten von Carrión, und zuletzt die Untat der Infanten und die Sühne durch die Cortes von Toledo. Die Sprache ist trotz eingehender Schilderung knapp und straff gehalten, die Personen sprechen kurz und bündig in direkter Rede, Konjunktionalverbindungen und überleitende Sätze fehlen fast gänzlich. Glanzpunkte der Darstellung sind vor allem der Abschied des Helden von seiner Familie, die großen Zweikampfszenen und Schlachtenbilder, und nicht zuletzt die in grandioser Steigerung sich aufbauende Gerichtstagung in Toledo.

Die Verskunst des Cidgedichtes war ursprünglich wohl von geringerer Kompliziertheit, als sie uns heute erscheint. Die mangelhafte Überlieferung in einer einzigen verstümmelten Handschrift und die Willkür Gott weiß wie vieler Kopisten, durch deren Tätigkeit die Tradition schon vor dem Entstehen dieser Handschrift beeinflußt wurde, haben aus der Metrik des Werkes ein Wirrsal schlimmster Art geschaffen. Immerhin steht die eine Tatsache fest: von einem regulären achtsilbigen Vers, den man herauszukonstruieren sich bemüht hat, kann nicht die Rede sein. Das Metrum des Cidgedichtes, ebenso wie jenes der *Lara-* und *Roncesvalles*-Fragmente, beruht auf dem Prinzip der unregelmäßigen Silbenzahl. Der assonierende Vierzehn- und Sechzehnsilbner herrscht vor, doch sind auch Zehn-, Zwölf- und Achtzehnsilbner nicht eben selten, ja sogar zwanzig- und mehrsilbige Verse nachzuweisen.

In einer Umarbeitung des 14. Jahrhunderts liegt uns eine fragmentarische, um 1200 entstandene **Reimchronik vom Cid** in etwas über tausend Versen vor. Als Kunstwerk minderwertig, erhält sie eine gewisse Bedeutung einzig und allein dadurch, daß in ihr ein vom Helden der alten Dichtung grundverschiedener Cid lebendig wird, der kecke Freischarenführer und Soldatenkönig, der gegen die monarchische Idee kämpfende Feudalherr, der geschworene Feind lehenstümlicher Abhängigkeit, mit einem Worte die Verkörperung des demokratischen Junkertums im Gegensatz zu der entschieden monarchischen Tendenz des *Cantar de mio Cid*.

2. Was uns an alten Heldenliedern von der Art des Cidgedichtes verloren gegangen ist, läßt sich kaum mehr annähernd vermuten. Sichere Spuren des Verlorenen geben unter anderem die *Crónica general de España* und einzelne ihrer späteren Umarbeitungen, da ihre Kompilatoren in ausgedehntem Maße die alten Liedertexte als Quellen benutzt und zum Teil ohne viel Umänderung in die Prosa ihrer Chroniken hineinverwoben haben. Das Wesentliche und für uns Günstige ist dabei, daß diese Art der Geschichtschreibung bereits zur Zeit der Hochblüte der *cantares de gesta* in Schwung kam, und daß gewissenhafte Berichterstattung des vaterländischen Histo-

riographen ihr Endzweck und ihr treibendes Moment war, nicht aber jene zur reinen Unterhaltung bestimmte Prosaverwässerung, die das Los der altfranzösischen Epik zur Zeit ihres Niedergangs wurde. Ramón Menéndez Pidal hat durch feinsinnige Rekonstruktion aus diesen Chroniken rund 300 Verse eines alten Heldenliedes über die Sieben Infanten von Lara zu neuem Leben erweckt; er hat ferner aus ein paar, im Archivo Provincial de Pamplona aufgetauchten Folioblättern mit insgesamt 100 Versen eines Heldengedichtes des 13. Jahrhunderts nicht nur einen korrekten Text jenes Bruchstückes wiederhergestellt, sondern auch wesentliche Schlüsse allgemeiner Art daraus zu ziehen vermocht. Der verlorene *cantar de gesta* dürfte mindestens die Schlacht von Roncesvalles und die Züchtigung des Verräters Ganelon umfaßt haben, und zweifellos auf eine der französischen Nachbildungen der *chanson de Roland* zurückgehen. Mit absoluter Sicherheit beweist er einerseits das ehemalige Vorhandensein eines karolingischen Zyklus altspanischer Heldenlieder, andererseits die unregelmäßige Silbenzahl des altspanischen epischen Verses.

3. Die letzten Spuren des *mester de juglaría*, der alten volkstümlich-epischen Heldendichtung führen uns bereits herab bis ins 14. Jahrhundert. Der **Poema de Alfonso XI.**, eine Reimchronik der Regierung dieses kastilischen Königs mit der siegreichen Schlacht am Río Salado als Höhepunkt, ist entweder das Werk eines kastilisch schreibenden Portugiesen, oder die Übersetzung eines galizischen Originales. Das uralte Epenmetrum ist schon außer Gebrauch; an seine Stelle tritt der in zwei Verse geteilte Sechzehnsilbner in vierzeiligen Strophen mit dem Reim *ab ab*, der bereits die Brücke schlägt zu dem späteren Romanzenvers. Der *Poema de Alfonso* ist das letzte uns bekannte altspanische Heldenlied; hierin und in seiner metrischen Eigenheit beruht der Anspruch auf besondere Erwähnung, den es in einer Geschichte der spanischen Literatur zu machen berechtigt ist.

V. GEISTLICHE DICHTUNG UND GELEHRTE KUNSTEPIK (1200–1250)

1. Der einzige dem Namen nach mit Sicherheit bekannte Repräsentant der geistlichen Dichtung ist **Gonzalo de Berceo**, ein schlichter Weltpriester, unbekannt im übrigen nach Eltern, Geburts- und Todesjahr. Berceo hieß das Dörfchen, in dem er (vermutlich ein paar Jahrzehnte vor 1200) zur Welt kam, und dieses Berceo ist ihm in der Literaturgeschichte zum Eigennamen geworden. Im Kloster der Benediktiner zu San Millán, unfern Calahorra, hatte er seine Erziehung erhalten, die auch seinem dichterischen Lebenswerke die Richtung gab. Drei große Heiligenleben und eine Sammlung von Marienwundern stellen zusammen mit kleineren Dichtungen zum Preise des Meßopfers, der Schmerzen Mariae, Hymnen und dergleichen — durchweg in einreimigen Alexandrinerstrophen — das Corpus seiner Poesien dar. Aus ihnen wird man vor allem die Marienwunder um ihrer mannigfachen Reize willen gern stets von neuem zur Hand neh-

men. Sie sind nicht nur köstliche Beispiele jenes starken Glaubens, der Berge versetzt, sondern nicht minder auch beweiskräftige Dokumente der für die romanischen Länder so charakteristischen Marienminne, jener zarten Blüte, die auch eine der letzten Zierden der sinkenden Troubadourpoesie werden sollte.

Das Urteil über Gonzalo ist bis heute noch kein einheitliches. Bald spricht man ihm jede Originalität ab, nennt ihn bäuerisch, abergläubisch, einfältig, erfindungsarm, bald entdeckt man in ihm bereits die ersten Funken jenes mystischen Feuers, das sich in den Werken des Luis de León und der Santa Teresa zur lodernden Flamme entfachte. Man geht hierin auf beiden Seiten allzu weit. Mystizismus in irgendeiner Form lag dem schlichten, geraden Sinn Gonzalos gänzlich fern. Und andererseits: wer in ihm lediglich den reimenden einfältigen Dorfpfarrer sieht, der hat Geist und Zeit Gonzalos gründlich mißverstanden. Wie zart ist nicht die Innigkeit seines Fühlens, wie rührend die Treuherzigkeit seines frommen Glaubens. Darin aber verkörpert er seine Heimat, seine Umgebung, sein Jahrhundert vor allem, das in Spanien und anderwärts, aber in Spanien vor allem, ein Jahrhundert des frommen Kinderglaubens, der gläubigen Freude an Wundern und Zeichen gewesen ist. Überdies geben die Poesien Gonzalos vom Leben der kleinen Kreise die trefflichsten Bilder, die uns jene frühe Zeit in Spanien aufbewahrt hat. Schade nur, daß dem modernen Leser, soweit er nicht philologisch veranlagt und vorgebildet ist, ein zweifaches Hindernis die Lektüre Gonzalos erschwert: einmal der Mangel an entsprechenden Ausgaben (und auch Übersetzungen), dann die sprachlichen Schwierigkeiten des noch in den Anfängen steckenden Idioms. Die Quellen und Vorbilder für die meisten Dichtungen des Gonzalo de Berceo sind, teils sicher, teils wahrscheinlich, französischer Herkunft.

2. Geistlich im Sinne der Tendenz und des Inhalts, und mit großer Wahrscheinlichkeit auch im Sinne der Autorschaft sind sodann ein paar kleinere Dichtungen des ausgehenden 13. Jahrhunderts, die weniger ob ihres Wertes als im Interesse der relativen Vollständigkeit der vorliegenden Darstellung nicht zu übergehen sind. Eine gewisse Beachtung beanspruchen sie auch deswegen, weil sie deutliche Spuren französischer Einflüsse auf die altspanische Kunstdichtung erweisen. Eine ***Disputa del alma y del cuerpo*** in nur 37 Versen schließt sich eng an eine anglo-normannische Version dieses, im Mittelalter mit Vorliebe versifizierten „Streites zwischen Seele und Körper“ an. Eine metrische Legende der ägyptischen Maria ***(Vida de Santa María Egipcíaca***, 1445 Verse) entlehnt nicht nur die spärlichen Reize ihrer naiven Schilderung, sondern auch einzelne Wörter und Wendungen einem französischen Heiligenleben der Zeit um 1250. Ein ***Libro de los tres Reyes de Oriente***, der auf den kurzen Raum von 245 Verszeilen die Geschichte der heiligen drei Könige, den Bethlehemitischen Kindermord, die Flucht nach Ägypten und die Legende der beiden mit Jesus gekreuzigten Schächer zusammendrängt, dürfte auf ein

provenzalisches oder französisches Original kluniazensischer Herkunft zurückzuführen sein. Ihnen schließen sich aus etwas späterer Zeit (bald nach 1300) an: die von einem Ubedaner Benefiziaten verfaßte *Vida de San Ildefonso* (in etwas über tausend Alexandrinern), die recht trocken und prosaisch von den Tugenden und Wundern dieses um jene Zeit heilig gesprochenen Kirchenfürsten erzählt, und der bis jetzt nur in einem Bruchstück von 505 Zeilen bekannt gewordene ***Libro de miseria de homne,*** der sich zwar selbst noch der *cuaderna vía* rühmt, dessen Versbau aber (vierzeilige Reimstrophen in Sechzehnsilbnern) bereits das Eindringen volkstümlicher Metren in die Kunst des *mester de clerecía* dartut.

3. Nicht nur dem spanischen Schrifttum, sondern stofflich auch der Weltliteratur zugehörig, hebt sich eine altkastilische ***Alexandreis*** der Zeit um 1250 in gewissem Sinne über die sie umgebende Kunstdichtung hinaus. In etwa 10500 Versen, und zwar den vierzeilig gereimten, die didaktische Dichtung Spaniens bis zum 15. Jahrhundert beherrschenden Alexandrinern französischer Herkunft abgefaßt, besingt sie des antiken Helden Kindheit und Erziehung, seine Kämpfe gegen die asiatischen Herrscher Darius und Porus, seine Abenteuer im Verlaufe dieser Kriegszüge, und seinen gewaltsamen Tod. Als Verfasser galt bald König Alfonso X., bald ein am Schlusse genannter Juan Lorenzo de Segura, bis in den Endversen einer vor etwa 35 Jahren entdeckten Handschrift Gonzalo de Berceo als solcher auftauchte (eine Mystifikation, der sogar Gelehrte wie Gottfried Baist zum Opfer fielen). Die Sache liegt aber ziemlich einfach. Mag Juan Lorenzo Verfasser oder bloß Kopist gewesen sein, Gonzalo kommt auf jeden Fall für diese Ehre nicht in Betracht, da das uns als authentisch überlieferte Corpus seiner Dichtungen formell und inhaltlich in allzu krassem Gegensatz zur Alexandreis steht.

Die Gelehrsamkeit des unbekannten, jedoch bestimmt geistlichen Verfassers ist brunnentief. Sie umfaßt restlos, was das spanische Mittelalter an Länder- und Völkerkunde, an asiatischer und europäischer Geschichte, an Natur- und Geisteswissenschaft in sich aufgesogen hatte. Seine gute Absicht, den großen Mazedonier als das Ideal fahrender Ritterschaft darzustellen, artet infolgedessen teils in lehrhafte Wissenskrämerei teils in moralisierendes Predigen aus. Abenteuerliche Sensationslust geht im übrigen Hand in Hand mit einem merkwürdig frühen, innigen Naturgefühl und einer naiv-nationalen Auffassung geschichtlicher Verhältnisse. Alexanders Streitroß ist der Abkömmling eines Elefanten und eines Dromedars. Der Held selbst hat ein grünes und ein rotes Auge. Grauenhaft sind die männermordenden Schlachten, an denen selbst die lebenkürzende Parze ermattet, wunderbar dagegen die Erlebnisse des in einem Glaskasten zum Meeresgrund fahrenden und mit einem Greifenpaar die Lüfte durchsegelnden Helden. Köstlich ist die Naivität, mit der die Amazonenkönigin den Wunsch ausspricht, sie möchte mit Alexander ein Kind erzeugen; köstlicher noch die frische Natürlichkeit, mit der er

ihrem Wunsche auf der Stelle willfahret. An einem sonnigen, taufrischen Morgen betritt der Held zum erstenmal Asien; an einem lieblichen Maientag feiert er seine Vermählung. Als man Achills Grab findet, läßt er mit kirchlichem Prunke Exequien feiern. Bei den Kämpfen um Troja werden in den Kirchen der Stadt Andachten gehalten. Mit Prozession und Tedeum zieht Alexander in Babylon ein. Eine Mondfinsternis gewährt Gelegenheit zu astronomischer Belehrung, die in Babylon gefundene kostbare Beute zu juwelentechnischen Erörterungen, und bei der Geschichte des Turmbaues zu Babel gibt es einen Exkurs über die Sprachen, zu denen bereits Deutsch und Englisch gehörte. Das Leichenbegängnis des Darius ist Anlaß zu eindringlichem Memento mori, und den Geistlichen wird ob ihres schlimmen Wandels insonderheit eins ausgewischt. Die Beschreibung der Hölle aber steigert Warnung und Mahnung bis zur Ekstase.

Als Quelle des Gedichtes kommt die gesamte ältere Alexanderliteratur in Betracht, insonderheit Gautier de Châtillon, den der Dichter selbst nennt, Lambert li Tors und Alexandre de Bernai, Bénoît Saint More sowie der Trojanerroman des Guido delle Colonne. Besondere Bedeutung hat die spanische Alexandreis fürs erste in nationaler Hinsicht, denn sie ist das erste kastilische Kunstepos; fürs zweite aber im internationalen Sinn, als charakteristische Fassung eines im mittelalterlichen Orient und Okzident von allen zivilisierten Völkern unermüdlich besungenen Sagenstoffes.

Zum selben Kreise gehört ein verlorenes Epos ***Los Votos del Pavon***, von dem wir lediglich aus einer Erwähnung im *Proemio* des Marqués de Santillana Kunde haben. Da nun die *Vœux du Paon* des Jacques de Longuyon einen Zweig des französischen Alexanderzyklus bilden, so ist die Annahme berechtigt, daß ebenso die spanische Bearbeitung sich nicht nur an den *Poema de Alexandre* anschloß, sondern auch eine mehr oder minder freie Nachbildung des französischen Originals war.

4. Nicht nur nach Herkunft des Stoffes, Entstehungszeit und Metrik, sondern auch in ausgesprochen moralisierender Tendenz schließt sich ein in etwa dritthalbtausend Versen gedichteter ***Libro de Apolonio*** ziemlich eng an den *Alexandro* an. Der syrische Prinz Apollonius von Tyrus verliert Frau und Tochter, um sie nach vielen Abenteuern endlich glücklich wiederzufinden. Die ursprünglich griechische Erzählung, die auf dem Wege über die *Gesta Romanorum* in die westeuropäischen Literaturen Eingang fand, lag, so nimmt man an, dem unbekannten Autor in französischer Form (Jourdain de Blaie) vor Augen. An Kunst des Fabulierens dem Dichter der Alexandreis wenig nachstehend, ist er ihm wie gesagt an moralisierender Lehrhaftigkeit völlig gleich und teilt sich mit ihm in den Ruhm, als einer der ersten die *cuaderna vía* gemeistert zu haben.

5. Stofflich noch der nationalen Heldendichtung zugehörig, steht das ***Gedicht vom Grafen Fernán González*** zeitlich, metrisch und auch in dichterischer Behandlung seines Vorwurfes ganz im Kreise

der gelehrten Kunstepik, die es teilweise sogar bewußt nachahmt. Ein Mönch des Benediktinerkonventes San Pedro de Arlanza versucht in ihm — immer in der *cuaderna via* Gonzalos, des *Alexandro* und *Apolonio* — Leben und Taten des um das Kloster hochverdienten Grafen Fernán González darzustellen. Das Gedicht ist poetischen Reizes ziemlich bar, sofern man nicht als solchen den warmherzigen Lokalpatriotismus gelten lassen will, der es allenthalben durchzieht. In des Verfassers Anspielungen auf Roncesvalles trägt es deutliche Spuren einer Abhängigkeit von französischen Vorbildern an sich.

ZWEITER ZEITRAUM

DIE AUSBREITUNG MORGEN- UND ABENDLÄNDISCHER ERZÄHLUNGSKUNST UND DIE PFLEGE DER GALIZISCHEN LYRIK (1250–1400)

VI. ALLGEMEINE ÜBERSICHT

1. Frankreich als Muster und Vorbild altspanischer Dichtung wird um die Mitte des 13. Jahrhunderts abgelöst vom Orient, der für eine Zeitspanne von rund 150 Jahren den ganzen Schatz seiner Unterhaltungsstoffe und seiner Gelehrsamkeit über die spanische Welt ausschüttet. Bereits um 1120 hatte der Konvertit Petrus Alfonsi in der *Disciplina clericalis* die indische Fabel im christlichen Okzident heimisch gemacht, und bald nach seiner Befreiung aus arabischer Herrschaft (1085) war Toledo der Mittelpunkt jener gelehrten Bestrebungen geworden, die das Übersetzen aus den östlichen Sprachen in großem Stile organisierten und dem Abendlande Philosophie, Mathematik, Astronomie und Geheimwissenschaften des Orients vermittelten. Indes, von dieser rein wissenschaftlichen Bewegung, die zudem in gewissem Sinne abendländisch-international wirkte, war die schöngeistige Literatur des Landes nicht weiter berührt worden. Erst Alfonso des Gelehrten eifrige Propaganda- und Übersetzertätigkeit gewann dem kastilischen Schrifttum jene neue Art von Erzählungsstoffen und Erzählungsformen, die es auf anderthalb Jahrhunderte hinaus in ihren Bann schlagen sollten. Und zwar scheidet sich in der Aufnahme und Verarbeitung dieses fremdländischen Gutes deutlich eine Anfangsperiode des bloßen Übersetzens (2. Hälfte des 13. Jahrhunderts, Alfonsinische Schule) von einer Glanzperiode freien Schaffens nach den gegebenen Anregungen (14. Jahrhundert, Schule des Juan Manuel). Der Grundzug beider ist moralisierende Lehrhaftigkeit, wobei bald der eine bald der andere dieser zwei Begriffe überwiegt. Daß auch noch während dieses orientalisierenden Zeitraums einzelne französische Stoffe, Formen und Ideen fortleben oder neu auftauchen, dafür gibt vor allem der größte unter den Dichtern des spanischen Mittelalters, Juan Ruiz, ein beweiskräftiges Beispiel.

2. Vorwiegend abendländische Einflüsse werden wirksam in dem

neben der didaktischen Erzählungskunst allmählich sich breit machenden Ritterroman. Will man seine Entwicklung in Spanien recht verstehen, so muß man sich zunächst daran erinnern, daß die Dichtkunst des Rittertums (teils germanischer teils keltischer Herkunft) ursprünglich ihren Brennpunkt in Frankreich findet und sich von hier aus über das gesamte mittelalterliche Europa verbreitet. Sie ist in ihren ersten Jahrhunderten eine gesungene epische Verskunst und wird von etwa 1250 ab (Jahreszahlen sind hier natürlich immer nur sehr approximativ) zur erzählten und gelesenen Prosafiktion. Charakteristisch für Spanien ist, daß sich nur ein einziges Beispiel dieser Entwicklung der Heldenepik zur Heldenerzählung erhalten hat: die *Crónica del Rey Don Rodrigo* (15. Jahrhundert). Man hat daraus den vorschnellen Schluß gezogen, die altkastilische Heldendichtung habe diesen internationalen Werdegang deshalb nicht mitgemacht, weil sie zu wenig fiktiv und zu sehr rein geschichtlich war. In Wirklichkeit aber liegt der Grund hierfür wohl darin, daß sie in der Tat viel zu volkstümlich, viel zu wenig adelig-exklusiv war, daß sie viel zu wenig auf das eigentlich ritterliche Leben und Treiben, auf Minne und Courtoisie, auf Adelsmoral und Hofgeschmack zugeschnitten war, als daß die ritterlichen Kreise (die sich ja in Spanien, nachdem die Hauptstürme der Reconquista vorüber waren, also von etwa 1300 ab, von Klerisei, Bürger- und Bauerntum in eine eigene Kaste zu sondern begannen) daran Gefallen hätten finden können. Die nationalen Erzählungsstoffe epischer Art gehen in Spanien den volkstümlichen Weg und lösen sich in Romanzen auf. In adeligen und höfischen Kreisen aber greift man gierig nach entsprechendem Ersatz, den das Ausland werbend bietet. So verbreiten sich bereits im 14. Jahrhundert auch auf der Pyrenäischen Halbinsel die aus dem karolingischen, dem bretonischen, dem antiken (griechisch-orientalischen) Sagenkreise erwachsenen Ritterromane. (Von ihnen wird man den einen oder anderen, wie zum Beispiel die *Historia de Enrique, fi de Oliva*, die *Historia de Carlo Magno y de los doce Pares*, den *Renaldos de Montalban*, die *Crónica troyana*, die süße Liebesmär von *Flores y Blancaflor*, den grimmen *Oliveros de Castilla*, den romantischen *Cavallero del Cisne* und den weltberühmten *Tristan* mit Geduld und gutem Willen auch heute noch zu lesen vermögen). Sie sind samt und sonders nur fremdes Übersetzungsgut französischer, portugiesischer und italienischer Herkunft und gehören also dem spanischen Schrifttum nur mittelbar zu. Ihr allmähliches Eindringen verteilt sich auf das ganze ausgehende Mittelalter, und im Volke leben sie heute noch fort in den billigen, schlecht ausgestatteten *libros de cordel*, so genannt, weil sie auf Märkten an Schnüren aufgereiht zum Kaufe ausgeboten werden. Für die Geschichte der spanischen Literatur aber sind sie nur deswegen von Bedeutung, weil aus ihrem Schoße der eigentliche spanische Ritterroman erwächst. Der letztere ist also (was wenig bedacht und beachtet wird) ganz und gar kein typisch spanisches Erzeugnis, denn nichts ist dem Geiste spanischer

Heldenepik und spanischen Rittertums des 11. und 12. Jahrhunderts, ja dem spanischen Geiste überhaupt, fremder als die zwei wesentlichen Bestandteile der von Norden her importierten Ritterromantik: sentimentale Verliebtheit und übernatürliche Abenteuerlichkeit. Die spanische Form des Ritterromans ist nur eine bedeutungsvolle Etappe seines gesamt-europäischen Wanderweges, der ihn von Norden her über Frankreich nach Spanien und von da nach Italien (grundlegend sind hier die Untersuchungen von W. Mulertt) und wiederum Frankreich (hier jene von W. Küchler) führt. In Spanien durchläuft der Ritterroman im 14., im 15. und im 16. Jahrhundert die drei wesentlichen Stufen seiner Entwicklung. Man wird sie hier unter den Schlagwörtern *Caballero Cifar* (S. 30), *Pedro del Corral* und *Rodríguez del Padrón* (S. 43) und schließlich *Amadis* (S. 63, 79) des genaueren verfolgen können.

3. Neben der eigentlichen, vorwiegend didaktischen Dichtkunst des 14. Jahrhunderts in Spanien, wie sie in den Werken Don Juan Manuels, des Erzpriesters von Hita und des Kanzlers Ayala verkörpert ist, läuft gleichzeitig ein vom nordwestlichen Winkel des Landes kommender Strom lyrischer Dichtung von besonderer Eigenart. Gedankenkreis und Verskunst dieser Lyrik stammen aus der Provence, ihre Sprache aber ist der galizische Dialekt des nördlichen Portugal, wo auch ihre Wiege stand, und ihre Dichter sind die Könige Dionys (Dinis) von Portugal, Alfonso X. und XI. von Kastilien, sowie ungezählte Schöngeister adeligen und geistlichen Standes in diesen Reichen. Während des Jahrhunderts von etwa 1250—1350 ist tatsächlich dieser galizische Dialekt die lyrische Sprache der Höfe Kastiliens und Aragóns. Die Entstehungsgeschichte dieser lyrischen Invasion ist kompliziert und bis heute noch nicht in allen Einzelheiten geklärt. Die höfische Minnedichtung oder Troubadourpoesie entsteht im 11. Jahrhundert in der Provence und verbreitet sich im 12. und 13. über die Gesamtheit der europäischen Länder. Ihr Hauptinhalt ist ritterlich-höfische Frauenverehrung, und sie gilt als der Inbegriff höfischer Gesittung. In Spanien sind es insbesondere kastilische, leonesische und aragonesische Herrscher, die sich als warmherzige Förderer und Beschützer der an ihren Höfen Zuflucht suchenden provenzalischen Minnesänger hervortun. So Alfonso IX. von León (1188—1230), Jaime I. von Aragón (1213—1276), bei dem unter anderen Peire Cardinal und Bernard Sicard de Marvejols längere Zeit verweilen, und nicht zuletzt Alfonso X. von Kastilien (1252—1284), an dessen Hof Giraut Riquier, Aimeric de Belenoi und Nat de Mons ihre schönsten Tage verbringen. Der natürliche Werdegang wäre nun gewesen, daß der provenzalische *arte de trobar* allmählich in den Dialekten der spanischen Reiche Nachahmung gefunden und daß sich solchermaßen deren spätere höfische Kunstlyrik herausentwikkelt hätte. Statt dessen vermochten aber die lyrischen Formen und Gedankengänge der *langue d'oc* erst nach Entäußerung ihrer eigenen Sprache und nach enger Verbindung mit der portugiesischen Schwe-

sterkunst auf die Gefühlspoesie der erwähnten Reiche Einfluß zu gewinnen, und auch dann noch dichteten die spanischen Herrscher und Höflinge nicht etwa in ihren heimatlichen Idiomen, die dazu vielleicht noch nicht geschmeidig, noch nicht lyrisch genug waren, sondern sie blieben bei der Sprache des westlichen Nachbars. Der Grund hierfür ist zweifellos darin zu suchen, daß die politischen, dynastischen und privaten Beziehungen der spanischen Höfe zu Portugal viel enger waren, als jene zur Provence, und daß infolgedessen der Dialekt der portugiesischen Lyrik, das Galizische, den höfischen Kreisen in Spanien viel geläufiger war als das Provenzalische. Man braucht ja nur zu bedenken, daß beispielsweise Alfonso VII. in Galizien geboren wurde und unter der Obhut eines galizischen Erziehers heranwuchs, daß Alfonso X. seine Jugend in Galizien verbrachte, daß seine Tochter Beatrix 1253 die Gattin des portugiesischen Königs Alfonso III. wurde, daß also des letzteren Sohn und Nachfolger, der Dichterkönig Dinis, ein Enkel des kastilischen Alfonso war, der ihm 1269 zu León eigenhändig den Ritterschlag erteilte. Die erste Blüte der galizisch-portugiesischen Hoflyrik reicht sowohl in ihrem Mutterlande wie in dem seit 1230 vereinigten Kastilien-León bis ungefähr in die Mitte des 14. Jahrhunderts hinein. Dann tritt eine Pause von rund 100 Jahren ein, die sich indes weniger aus einem plötzlichen Verstummen dieser Dichtung, als vielmehr aus mangelhafter schriftlicher Überlieferung, deren Gründe uns unbekannt sind, erklären dürfte. Eine zweite Blüte, deren Ernte uns im *Cancioneiro de Resende* aufbewahrt ist, erwächst wiederum in der Zeit zwischen 1450 und 1500. Ihre Formen und Ideen laufen (auf gemeinsame Quellen zurückgehend) bereits parallel mit jenen der frühesten kastilischen Kunstlyrik der Zeit Johanns II. und Heinrichs IV.

Daß neben der höfisch-gelehrten Cancionero-Poesie dieser frühen Jahrhunderte auch eine eigentliche kastilische Volkspoesie existierte, kann nicht mehr bezweifelt werden. Man hat als ihre Reste teils eine bestimmte dem Arabischen nachgebildete Strophenform, teils eine älteste Art der *serranilla* nachgewiesen. Indes sind die Ergebnisse dieser Forschungen infolge mangelhafter Überlieferung von Texten noch viel zu wenig definitiv, um jetzt schon ihre Zusammenfassung zu bestimmten Theorien oder geschlossenen Leitsätzen zu gestatten. Wer diese noch im Fließen begriffenen Fragen studieren will, hat sich an die Untersuchungen von Julian Ribera und Ramón Menéndez Pidal zu halten.

VII. ALFONSO X. EL SABIO UND SEINE ZEIT (1250—1300)

1. Mit **Alfonso** beginnt die literarische Geschichte der kastilischen Kunstprosa. Hatte schon sein Vater, Ferdinand III., einer endgültigen Loslösung der Gesetzgebung und Verwaltung vom amtlichen Latein den Weg gebahnt dadurch, daß er einerseits für alle schriftlichen Verhandlungen den Gebrauch des *romance* empfahl — eine Anregung, die der Sohn später zu gesetzlicher Verordnung erhob — andererseits

im praktischen Verfolg dieser Tendenz eine kastilische Übersetzung (*Fuero juzgo*, 1241) des für gewisse Teile des Reiches geltenden Gesetzbuches (*Forum judicum*) veranlaßte, so vollendete Alfonso in glühender Begeisterung und fieberhaftem Eifer das edle Werk, seinem Land und Volk mit einem im wahren Sinne des Wortes enzyklopädischen Wissen auch das Instrument einer ausdrucksfähigen Sprache zu vermitteln. Unglück und Mißerfolg ist das äußere Merkmal seines Lebens als Mensch und als Herrscher. Sein Streben nach der Krone des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation brachte ihn in traurige Konflikte mit dem päpstlichen Stuhl und den Großmächten seiner Zeit. Zwist in der Familie und Erbfolgestreitigkeiten mit seinem zweiten Sohne Sancho, Fehlschläge in der inneren Politik, Teuerungen und Hungersnöte im Lande müssen ihm das Leben bis zur Unerträglichkeit verbittert haben. Wüßten wir nicht, daß er schon als Prinz literarische Neigungen zeigte, ein arabisches Lapidar und das berühmte orientalische Geschichtenbuch *Calila* und *Dimna* ins Spanische übertragen ließ, und wohl auch an der *Fuero*-Übersetzung beteiligt war, so wäre es naheliegend, anzunehmen, er habe sich vor der Misere seines königlichen und väterlichen Daseins in die tröstenden Arme der Wissenschaft geflüchtet. Das Schlagwort vom „literarischen Hofe" König Johanns II. ist auch auf Alfonsos Mäzenaten- und Gelehrtentätigkeit anwendbar. Provenzalische und galizische Troubadoure fanden bei ihm begeisterte Aufnahme und Förderung. Ein wohlorganisierter Stab von dichterischen und gelehrten Beratern, Mitarbeitern und Sammlern, von Kompilatoren und Kopisten stand ihm zur Seite oder in seinem Solde, und teilte sich mit ihm in die ungeheure Arbeit des Sammelns, Sichtens, Prüfens, Übersetzens, und der Abfassung der endgültigen Texte. Astronomie und Musik, Rechtsgelehrsamkeit und Philosophie, Geschichte und Dichtkunst, Schach und Würfelspiel, alles zog er in den wirbelnden Kreis seiner Forschung und Darstellung, stets darauf bedacht, nützliche Kenntnisse zu verbreiten, Interesse und Verständnis für sie zu wecken. Die mehr oder minder bestimmte Überlieferung von dieser Art seines Arbeitens und Strebens war schließlich auch der Anlaß dazu, daß ihm im Laufe der folgenden Jahrhunderte eine Reihe von Werken zugeschrieben wurden, für die er gewiß nicht in Frage kommt.

Mit Umgehung der im galizischen Dialekte abgefaßten Marienlieder läßt sich sein Lebenswerk etwa unter folgende Titel einordnen: Die *Siete Partidas* sind ein siebenteiliges, weitläufig angelegtes Gesetzbuch, in gewissem Sinne noch heute die Grundlage des spanischen Rechts, und überdies eine unerschöpfliche Mine für den, der nach Spuren von Lebensweise, Sitte und Staatsidee, von religiösen, sozialen und moralischen Zuständen jener Zeit auf die Suche geht. Die *Crónica general* (auch *Estoria de España* genannt) erzählt in vier Teilen die Geschicke Spaniens von der Erschaffung der Welt bis auf Ferdinand III. Sie schöpft aus der Bibel, aus lateinischen Autoren des Altertums und arabischen Chronisten, aus alten Helden-

liedern und volkstümlicher Überlieferung. Ihr Originaltext ist nicht mehr erhalten; was sich aus zahlreichen Umarbeitungen als relativ älteste Form gewinnen ließ, hat uns Ramón Menéndez Pidal in einer völlig neuen Fassung erschlossen. Als klassische Beispiele altkastilischer Prosa sind sowohl *Partidas* als *Crónica* für die Literaturgeschichte von eminenter Bedeutung; ihr wohltätiger Einfluß auf die Biegsamkeit und Ausdrucksfähigkeit, auf Wortschatz und Satzbau der Sprache wird bereits bei Juan Manuel, im *Cavallero Cifar* und nicht zuletzt in der gesamten Chronikenliteratur des 14. und 15. Jahrhunderts vorteilhaft wirksam. Weniger der Literaturgeschichte als den einzelnen Sonderwissenschaften zugehörig sind schließlich die nach Ptolemäus und den (aus der Zeit um 1080 stammenden) sogenannten Toledanischen Tafeln des Juden Arzachel gearbeiteten astronomischen Werke *(Libro de las Tablas Alfonsies, Libro del Saber de Astronomia)*, die Spielbücher *(Juego de Ajedrez, Dados, Tablas)*, und der die sieben *Artes liberales* und damit das Wissen des Mittelalters überhaupt resümierende *Septenario*.

König Alfonso ist, soweit das spanische Sprachgebiet in Betracht kommt, auch der begabteste und eifrigste unter den Troubadouren der galizischen Lyrik, von deren Entstehung bereits die Rede war. Von seinen verliebten und burlesken Liedern ist nicht mehr viel vorhanden, dagegen sind die mehr als 400 lyrischen Gesänge zum Preise der Mutter Gottes *(Cantigas de Santa María)* in verschiedenen kostbar illuminierten Prachthandschriften, mit Bildern und Musiknoten, auf uns gekommen. Der kleinere Teil davon besteht aus Hymnen zu Ehren der Jungfrau, das übrige sind bekannte und viel erzählte Marienwunder in lyrischer Form, darunter auch die rührende Legende von der Nonne Beatrix, die bis auf unsere Tage (Maeterlinck, Vollmöller) dichterische Lebenskraft bewahrt hat.

Die galizische Lyrik der übrigen Spanier aus Alfonsos Periode ist in den drei großen portugiesischen Liederhandschriften aufbewahrt, die nach den Bibliotheken, in denen sie liegen bzw. nach ihrem ursprünglichen Besitzer als *Cancioneiro da Ayuda* (seit 1825 im Königsschlosse Ayuda bei Lissabon), *Cancioneiro da Vaticana* und *Cancioneiro Colocci-Brancuti* bezeichnet werden. Was aus der Zeit des Verklingens dieser galizischen Troubadourkunst in Spanien, also aus der Zeit Heinrichs II. (1369–1379), Johanns I. (1379–1390) und Heinrichs III. (1390–1406) noch erhalten ist, das hat der dem 15. Jahrhundert angehörige *Cancionero de Baena* gesammelt. An Liedarten besitzt diese galizische Lyrik (neben der Mariendichtung Alfonsos) die folgenden: *cantigas de amor*, Liebesklagen der Ritter an ihre Damen, *cantigas de amigo*, Liebesklagen der Damen an ihre Ritter, *cantigas de escarnio y de maldecir*, burleske und Schmähgedichte, und schließlich eine Sammelgruppe von nebensächlichen Arten, das Rügelied *(sirventés)*, die Canzone, Pastourelle, das Zwietrachtslied *(descort)*, Fragelied *(pregunta)* und das Morgenständchen *(alba)*, von denen manche ihre provenzalische Herkunft schon durch

den Namen deutlich verraten. Ihre metrischen Hauptmerkmale sind kunstvolle Reimvarietäten (Paar-, Kehr-, Kettenreim), Jambenverse zu 6, 8 und 10 Silben, der trochäische Redondilienvers, der Halbvers (der zukünftige kastilische *pié quebrado)* und unbeschränkte Freiheit der Strophenteilung. Den Gesamtschatz dieser Lyrik nimmt mit Recht die portugiesische Literaturgeschichte für sich in Anspruch. Für uns ist er nur insoweit von Bedeutung, als er ein wesentliches Moment fremden Einflusses auf das mittelalterlich-spanische Schrifttum versinnbildlicht.

2. Alfonsos Zeit und das sich ihr anschließende Jahrhundertende sind folgerichtig eine ausgesprochene Periode der Übersetzungen und Kompilationen. Sie wurden zunächst der Tummelplatz für den von ihm angeregten Wissensdrang, für das durch seine Werke wachgerufene Lesebedürfnis. Bereits 1251 war, als erster Versuch spanischer Erzählungskunst die weitverbreitete orientalische Sammlung von Tierfabeln *(Calila* und *Dimna)* übersetzt worden. Ein paar Jahre später veranlaßte Alfonsos Bruder, der Infant Don Fadrique († 1257), die Übertragung einer arabischen Version der *Sieben weisen Meister*, 26 anmutige und leichtgeschürzte Erzählungen mit dem bezeichnenden Titel ***Libro de los Engaños é los asayamientos de las mugeres,*** köstliche Muster von Männereinfalt und Weibertücke, und zugleich das früheste Beispiel frauenfeindlicher Satire in Spanien. Die Kreuzzüge fanden eine dem Geist des alfonsinischen Jahrhunderts entsprungene und ihm entsprechende Darstellung in der mit Sagenstoffen aller Art belebten ***Gran Conquista de Ultramar,*** die sich auf verschiedenen Umwegen letzten Endes von der *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum* des Wilhelm von Tyrus herleiten soll und von manchen bereits den Ritterromanen zugezählt wird. Eine Art Fürstenspiegel, die ***Castigos é Documentos,*** größtenteils eine bloße Übersetzung von Egidio de Colonnas *De Regimine principum* mit gelegentlicher Benützung der *Disciplina clericalis*, sind das im Auftrage König Sanchos IV. († 1295) für die Erziehung seines Sohnes Fernando kompilierte Werk eines sonst unbekannten geistlichen Verfassers.

VIII. DAS DIDAKTISCHE 14. JAHRHUNDERT (1300—1400)

Die betriebsame Übersetzertätigkeit der alfonsinischen Periode hatte nicht nur die persischen und arabischen Tierfabeln und Liebesgeschichten mit ihren lehrhaften Zielen in Spanien heimisch gemacht, durch sie war auch Dichtern und Lesern die orientalische Art der die wechselnden Stoffe zu einer gewissen äußerlichen Einheit zusammenfassenden Rahmenerzählung vertraut geworden. Sie ist es endlich auch, die jener lehrhaften und moralisierenden Tendenz des nationalen Schrifttums, wie sie das ganze 14. Jahrhundert in Spanien beherrschte, und die im Grunde genommen nichts anderes war als die natürliche Reaktion einsichtiger Geister gegen verlotterte Zustände in Staat, Kirche und Gesellschaft, auch äußerlich die Wege wies.

1. **Juan Manuel** († 1348), der Sohn eines Bruders des Königs Alfonso, ist der erste, der jene orientalische Tradition in nationale Münze umprägt. Wie sein Oheim, so fand auch er während eines taten- und kämpfereichen Lebens noch Muße, an umfänglichen Werken gelehrten und didaktischen Charakters zu arbeiten. Von seinen uns überlieferten Schriften hat lediglich der *Conde Lucanor* durch die Flucht der Zeiten hin seinen Wert als Dichtung und als Kunstwerk behalten. Man hat ihn die „Tausendundeine Nacht" der spanischen Literatur genannt, der geistreiche Baltasar Gracián meinte, man könne ihn siebenmal nacheinander lesen und fände immer wieder seinen Spaß daran, und in Spanien gibt es ernsthafte Leute genug, die in dem Büchlein eines der Meisterwerke ihres nationalen Schrifttums schätzen. Fiktion und Tendenz sind orientalischer Herkunft. Ein Graf Lucanor läßt sich in Zweifelsfällen von dem klugen und erfahrenen Patronio beraten, und dieser kleidet den guten Rat jedesmal in eine ebenso lehrreiche wie unterhaltsame Geschichte. Der Rahmen hat gewiß nichts Kunstvolles an sich; die an die einzelnen Erzählungen geknüpften guten Lehren des Patronio sind langweilig und oft recht einfältig; doch wirkt die in schlichter Eindringlichkeit vorgetragene praktische Lebensweisheit der 50 Beispiele noch heute mächtig auf den besinnlichen Leser. Ein ausgesprochenes Merkmal der 50 Geschichten ist ihre strenge Moralität. Nichts von lances de amor, nichts von Liebesleid und Liebesfreud ist zu verspüren: aber auch kein Sterbenswörtchen, das sich irgendwie als Angriff oder Spott auf Herrgott und Kirche deuten ließe. Die Quellen für die verschiedenartigen Stoffe waren einmal die im Volksmund lebende Tradition nationaler Heldensage, dann aber insbesondere die orientalische Erzählungsliteratur, die dem sprachkundigen Infanten nicht nur in der lateinischen *Disciplina clericalis*, sondern auch in den arabischen Originalen zugänglich und vertraut war.

Unter den verloren gegangenen Werken des Juan Manuel war ein einziges, dessen Untergang ein wirklicher und unersetzlicher Verlust ist: seine *Reglas como se debe trovar*, der älteste Versuch einer spanischen Verslehre, von dem wir Kunde haben. Aus einer bekannten und oft zitierten Stelle bei Juan Ruiz geht hervor, daß Kastilien bereits im 14. Jahrhundert eine ausgebildete Vers-, Reim- und Strophenkunst besaß. Ihre theoretische und wohl auch praktische Zusammenfassung muß dieses Buch der Regeln gewesen sein.

2. Die etwas schwerfällig apologisierende Tendenz der 50 Beispiele des *Conde Lucanor* verfeinert sich in dem Werke eines Zeitgenossen zur genialen Kunst lehrhafter Satire. Der *Libro de buen amor* des Erzpriesters **Juan Ruiz** soll ein Spiegel aller List und Falschheit weltlicher Liebe sein, und dem Einsichtsvollen den Weg zur Wahrheit zeigen. So will es der Dichter. Doch der Spott überwiegt bei weitem die lehrhafte Moral. Wer im Zeichen der Venus geboren ist, der fühlt allen schlimmen Erfahrungen zum Trotz den steten Drang in sich, der Liebe zu huldigen. Davon ist der lebens-

frohe Erzpriester von Hita überzeugt, denn so ist es ihm selbst ergangen. Sich zum Trost und anderen zur Warnung erzählt er darum die lange Reihe seiner bald glücklichen, bald traurigen, einmal erfolgreichen, dann wieder vergeblichen Liebeswerbungen und Liebesabenteuer, flicht aus der Erinnerung frohem Kranz allerhand verliebte Reime, Briefe, Spottgedichte, Hirtenlieder ein, und fügt, damit der Mahnung die lehrhafte Kraft nicht fehle, anschauliche Tierfabeln, Erzählungen, Sprichwörter und Moralpredigten dazu. Amor und Venus haben nacheinander dem liebesüchtigen Gottesmann ihre Lehren und Ratschläge gegeben, eine abgefeimte Kupplerin in der Art der späteren Celestina ist ihm mit liederlichem Rat und frecher Tat beigestanden, eine platonisch fühlende Nonne hat es versucht, ihn in die Höhen überirdischer, reiner Liebe emporzuziehen, zehn andere weltlich gesinnte Schöne lösen sie ab, und die Geschichte käme auf diese Weise zu keinem Ende, wenn nicht der Dichter selber, sowie er genug erzählt zu haben vermeint, den Schlußpunkt setzte. Eine köstliche Paraphrase der ovidianischen *Ars amatoria* und die lustige Burleske vom Kampf zwischen Fasten und Fleisch (die letztere eine geniale Nachbildung der französischen *Bataille de Caresme et de Charnage)*, ergänzen oder unterbrechen gegebenen Ortes den Liebeszauber, fromme Gebete und Marienlieder beginnen und enden das Gesamtwerk, und stets kehrt eindringlich die Versicherung der guten Absicht wieder.

Bei aller Frömmigkeit des Erzpriesters menschelt es aber gewaltig in seinen Versen. Wenn je einer, so hatte Juan Ruiz den Beruf verfehlt. Der Don Juan im Priesterkleide muß denn auch ein schweres Ärgernis für die fromme Mitwelt gewesen sein, sonst hätte ihn nicht der Erzbischof von Toledo ins Gefängnis geworfen, darin er 13 Jahre gebüßt haben soll. Dessenungeachtet hat ihm die Nachwelt den Kranz aus Eichenlaub zugeworfen und ihn den g r ö ß t e n D i c h t e r d e s s p a n i s c h e n M i t t e l a l t e r s genannt. Vielleicht mit Recht. Denn er ist der erste von den alten spanischen Reimern und Erzählern, der seinem Werke eine ausgesprochen persönliche Note gibt. Mit zynischem Freimut stellt er seine eigene Persönlichkeit dar, entschleiert er das Innere seiner irdischen, allzu irdischen Seele. Er ist aber auch der erste, der mit tiefer Menschenkenntnis und feinem Beobachtungssinn die zeitgenössische Umwelt schildert. Sein Werk ist die „Menschliche Komödie" des 14. Jahrhunderts, und als Sittengemälde von unübertrefflicher Treue und Realistik. Häusliches und öffentliches Leben, Essen, Kleidung, Musik, und vor allem das Liebesleben aller Stände fängt sich mit blendender Deutlichkeit im Spiegel des *Libro de buen amor.* Homerische Anschaulichkeit der Schilderung, überquellende Fülle des Ausdrucks, Freude an malerischen Wendungen und Vergleichen, unerschöpfliche Vielfältigkeit in Versart und Strophenbau, das sind die stilistischen Merkmale der erzpriesterlichen Begabung. Seinem in moralibus weiten Gewissen entspricht auch eine üppig wuchernde Phantasie; indes erreicht er, selbst wo er

am freiesten ist, bei weitem nicht die Schlüpfrigkeit eines Boccaccio oder einer Margarete von Navarra. Von seinem bewegten Leben wissen wir sonst nur, daß er wahrscheinlich aus Alcalá stammte und im Jahre 1351 gestorben sein muß.

3. Dem *Libro de buen amor* in vielem verwandt und als Kunstwerk mit ihm auf gleicher Höhe stehend, beschließt den Kreis der drei großen spanischen Kulturgemälde des 14. Jahrhunderts der *Rimado de Palacio* des **Pero López de Ayala** (1332—1407). In Vitoria geboren und am Hofe von Aragón erzogen, erwarb er sich unter fünf Königen durch Schlauheit, Zähigkeit und rücksichtsloses Vorwärtsdrängen Landbesitz, höfische Ehrenstellen und einträgliche Verwaltungsämter. In Sendungen an in- und ausländische Höfe bewies er großes diplomatisches Geschick, in den blutigen Kleinstaatkämpfen heldenmütige Tapferkeit. Wiederholte Gefangenschaft in Feindesland, einmal sechs, einmal fünfzehn Monate während, vermag seine Tatkraft nicht zu brechen. Er wird der meisterhafte, wenn auch nicht unparteiische Chronist der Könige Don Pedro, des zweiten und dritten Enrique und Juan des I. Zuletzt Mitglied des Regentschaftsrats und Kanzler von Kastilien, geht er in seinem siebenten Jahrzehnt als einer der letzten unter die Dichter des *mester de clerecía* und schreibt als Quintessenz seines an Erlebtem und Erstrebtem reichen Daseins das „Reimwerk vom Palaste" nieder.

Äußerlich gibt sich der *Rimado* als ein Lehrbuch der Regierungskunst für wirkliche und zukünftige Herrscher; die tatsächlichen Verhältnisse aber bieten treffliche Beispiele eindringlicher Warnung vor Zuständen wie sie unter dem Zepter eines gerecht und weise regierenden Landesvaters nicht bestehen dürfen. Hof- und Staatsbeamte, Richter und Anwälte, Bürgermeister und Finanzpächter, Kaufleute und Unterhändler werden in ihrem schamlosen Stellenschacher, in ihrer frechen Profitgier und Eigensucht, in allen Lastern und Schwächen ihres Standes erbarmungslos bloßgestellt; und der *Rimado* ist, von den lyrischen Partien abgesehen, im Grunde nichts anderes als eine strenge Predigt gegen die verlotterten Sitten der Zeit, eine Predigt, der der Beichtspiegel dieser Zeit in der bescheidenen Form einer reumütigen Selbstanklage des Dichters zur Einleitung dient. Mit dem *Libro de buen amor* hat der *Rimado* den Charakter der sozialen Satire, die freimütige Schärfe des Urteils und die ausgeprägt persönliche Note gemeinsam. Wo indes der Arcipreste der lächelnde Epikuräer ist, da ist Ayala der finstere Ankläger und zornmütige Moralprediger. Jener wimmelt frohgemut mitten unter dem großen Haufen mit, dieser zensiert ihn strengen Blickes von der Höhe seiner exklusiven Stellung, ein Anhänger des horazischen *odi profanum vulgus et arceo*. Als Spiegelbild der sozialen und moralischen Zustände seines Jahrhunderts ist der *Rimado* zweifellos bitter ernst zu nehmen, mehr als das vielleicht die fröhliche Satire des Erzpriesters von Hita verdient.

Der Vollständigkeit wegen bleibt noch anzufügen, daß die Ein-

heitlichkeit des *Rimado* in der uns überlieferten Form darunter leidet, daß man lyrische Partien, insbesondere die wehmütig-innigen Marienlieder, die während des Dichters Gefangenschaft entstanden, dem viel später verfaßten eigentlichen *Rimado* angefügt hat.

4. Die *Proverbios morales* eines nach Herkunft und Lebenslauf uns unbekannten, in dem altkastilischen Städtchen Carrión de los Condes ansässigen Rabbiners, **Sem Tob** genannt, unterscheiden sich nicht nur formell (durch vierzeilige Stanzen in siebensilbigen jambischen Versen, gereimt ab ab) vom alten *mester de clerecia*, sondern auch inhaltlich von der bald zügellos heiteren bald unerbittlich ernsten Lehrhaftigkeit des Jahrhunderts durch ihre schlichte, jeder Aufdringlichkeit abholde Lebensweisheit. Sie sind das früheste Beispiel gnomischer Poesie in Spanien, die in den *Proverbios* des 15. und 16. Jahrhunderts eine glänzende Fortsetzung finden sollte. Orientalische Spruchsammlungen und die Bücher der Weisheit des Alten und Neuen Testamentes sind wohl seine Hauptquellen gewesen. Wie die Rose, so meint er, weil sie unter Dornen erblüht, darum nichts an Schönheit und Duft verliert, so würden auch seine weisen Lehren nichts an Wert einbüßen, weil sie aus dem Munde eines Juden kämen. Gesunde Volkstümlichkeit, anspruchslose Schlichtheit, moralischer Ernst, und ein gewisser fremdartiger Reiz der orientalischen Bildersprache, alles das macht denn auch tatsächlich aus den moralischen Sprichwörtern des jüdischen Weisen eine fesselnde, zu nachdenklicher Besinnlichkeit reizende Lektüre.

5. Zeitlich dem Beginn des folgenden Jahrhunderts, nach Inhalt und Tendenz aber der lehrhaften Dichtung der Zeit des Juan Manuel zugehörig, reihen sich hier zwanglos ein paar moralisierende Fabelbücher an: ein ***Libro de los Gatos,*** dessen Titel vermutlich eine verstümmelte Lesart aus *libro de los cuentos* ist, 69 Erzählungen eines unbekannten Kompilators nach lateinischer Vorlage, und ein von **Clemente Sánchez de Vercial** verfaßter *Libro de exemplos por abc*, 467 lehrreiche Beispiele, unter denen sich so ziemlich alle Erzählungen der alten *Disciplina clericalis* befinden. Drei Gedichte moralisierenden Charakters, ein Totentanz *(Danza de la Muerte)*, ein Traumgesicht des Einsiedlers *(Vision del Ermitaño)*, und eine Christenlehre *(Doctrina cristiana)*, die man Sem Tob mit Unrecht nur deswegen zuschrieb, weil sie in der gleichen Escorial-Handschrift überliefert sind wie die *Proverbios morales*, entbehren besonderen Interesses. Lediglich die *Danza de la Muerte* mag der Leser im Auge behalten als den bescheidenen Vorläufer einer Reihe eindrucksvoller dramatischer, lyrischer und prosaischer Totentanzdichtungen des 16. Jahrhunderts: des *Diálogo de Mercurio y Carón* von Juan de Valdés (1529), der *Farsa llamada Danza de la Muerte* von Juan de Pedraza (1551), des Auto *Las Cortes de la Muerte* von Miguel de Carvajal und Luis Hurtado de Toledo (1557) und der *Imagenes de la Muerte* von Hernando de Villareal (1557).

6. In die Anfänge des sogenannten lehrhaften Jahrhunderts fällt

auch die Entstehung eines Werkes, das für uns als ältestes einer berühmten Gattung ganz besonderen Wert besitzt: der **Caballero Cifar,** zeitlich der früheste aller uns erhaltenen spanischen Ritterromane. Um eine der christlichen Legende entlehnte Haupthandlung — die Geschichte von dem unglücklichen Ritter, dem jedes Pferd nach zehn Tagen verendet, und der nach mancherlei Abenteuern, Reisen, Schiffbrüchen, Trennung von Weib und Kind endlich mit den Seinen glücklich vereinigt wird — gruppieren sich Erzählungen, Anekdoten, Lehrfabeln, und eine ungewöhnlich große Zahl von Sprichwörtern volkstümlicher und gelehrter Herkunft, die in solcher Reichhaltigkeit erst wieder beim Arcipreste de Talavera (nicht zu verwechseln mit jenem von Hita) und in der *Celestina* wiederkehren. Dieses bis zum äußersten mit Maximen, Sentenzen, moralischen Lehren und Beispielen Beschwertsein gibt dem Roman einen ausgeprägt didaktischen Charakter. Im übrigen fehlt ihm nicht nur der kunstvoll ausgearbeitete Apparat der Zauberschlösser, Fabeltiere und Riesen des Amadis-Zyklus — das abenteuerliche Moment beschränkt sich, wie wir sahen, auf Irrfahrten, Schiffbrüche, Seeräubereien, gegenseitiges Verlieren und Wiederfinden von Gatten, Eltern und Kindern — sondern auch dessen zarte Empfindsamkeit und freie Geschlechtsmoral. Der weite, nicht etwa zeitliche, sondern innere Abstand vom *Cifar* zum *Amadis* aber läßt vermuten, daß noch mancher Zwischentypus des Ritterromans bestand, von dem wir weder Kunde noch Ahnung haben.

DRITTER ZEITRAUM

DER ÜBERGANG VON DER GALIZISCHEN ZUR KASTILISCHEN LYRIK. DIE ERSTEN SPUREN DES ITALIENISCHEN HUMANISMUS (1400—1474)

IX. ALLGEMEINE ÜBERSICHT

Kulturell und literarisch sind die sieben Jahrzehnte dieses Zeitraums ein Übergangsstadium zwischen Mittelalter und Renaissance. Politisch sind sie eine Periode wilder Kämpfe eigenmächtiger und eigensüchtiger Feudalbarone gegen die geheiligte Monarchie. Mißachtung von Thron und Gesetz bei allen, die nicht am Hofe leben, zügellose Frechheit des auf seinen Burgen sitzenden Adels und absolute Redefreiheit sind die Folgen des Niedergangs eines starken Königtums unter den Schwächlingen und Weichlingen aus dem Hause Trastamara. Wachsende Profanierung kirchlicher und religiöser Dinge in der Dichtung ist die offenkundige Wirkung der die abendländische Glaubenseinheit schwer erschütternden Kirchenspaltung. Die zunehmende Emanzipierung auf allen Gebieten führt andererseits zu erheblicher Verfeinerung des Lebensgenusses, zu erhöhten Ansprüchen an Nahrung, Kleidung, Wohnung und Vergnügen. Der Luxus hält seinen Einzug in die kastilische Gesellschaft. Der Geist des Rittertums ist bei seiner dritten und letzten Entwicklungsphase angelangt. Aus

dem Cid war längst ein Amadis geworden, aus dem Amadis wird nun der mit Helm und Lanze geschmückte Troubadour. Höfische Minne regiert die Stunde. Schauturniere, Kampf- und Wettspiele, Nachahmung maurischer Trachten, Gewohnheiten und Ergötzlichkeiten, prunkvolle Hochzeitsfeiern und Einzugsfeste, glänzende Abendgesellschaften mit Musik, Tanz, Gesang und Rezitation füllen den Tag dieser höfisch-galanten, aberwitzig-phantastischen, im Grunde ihres Herzens blutrünstigen Gesellschaft, für deren Mentalität vielleicht nichts so charakteristisch ist als die Devisen (symbolische Bilder und erklärende Wahlsprüche), mit denen sie ihre Festgewänder, Standarten, Helme, Schilde, Schleifen und Schabraken über und über bestickte und bemalte. Ihrer schauderhaften Gefühlsroheit im Leben entspricht eine nicht minder abschreckende Gefühlsoberflächlichkeit im Dichten. Bei den festlichen Turnieren fließt Blut, daß die edlen Damen zuweilen Schreikrämpfe bekommen *(las dueñas é donzellas*, so erzählt ein Bericht aus dem Jahre 1418, *comenzaron a fazer el mayor llanto del mundo)*, beim Dichten trieft der Federkiel von süßlicher Manieriertheit und spitzfindig-wortklauberischer Ekstase.

Die ausschließlich höfische Poesie dieser für rein gefühlsmäßige Beurteilung so unerfreulichen Periode ist zweifacher Art:

1. Die eigentliche Gesangs- und Rezitationsdichtung. Sie, der oberflächlich schöngeistige Zeitvertreib der großen Herren und der in ihrer Gunst und ihrem Solde stehenden Poeten, baut auf den überlieferten Formen und Ideen der galizischen Lyrik weiter und entwickelt die unendlichen Varietäten der religiösen und Minnelieder, Lob-, Klage- und Schimpflieder, der trivialen Versbriefe und seichten Plaudereien, von denen uns der *Cancionero de Baena* die Ernte eines guten Jahrhunderts aufbewahrt hat. Mittelpunkt dieser dichtenden Hofgesellschaft, weniger im ideellen als mehr im mäzenatischen Sinn, ist zunächst König Johann II., der indolente, stets geistiger Vormundschaft bedürftige Schwächling, dem solcher Dilettantismus die einzig entsprechende Beschäftigung dünkte.

2. die größeren, in sich geschlossenen Werke didaktischen, moralischen und politischen Charakters. Sie, im Grunde nichts als schwerfällig allegorische Tugend- und Lasterpoesie, stehen bereits unter dem Einflusse eines freilich noch unverstandenen Humanismus von Italien her. Der in Sevilla ansässige Genuese Francisco Imperial führt gegen 1400 Studium und Gedankenkreis der *Divina Commedia* in Spanien ein. Rasch folgen auf Dante auch Petrarca und Boccaccio, und mit ihnen die dem italienischen Humanismus geläufigsten lateinischen Autoren. Ovids Metamorphosen, Virgils Aeneide, Lucan und der Dramatiker Seneca, Livius, Sallust und Curtius werden ins Kastilische übersetzt und zwar auch die Dichter in prosaischer Form. Indes erschöpfen sich diese ersten Anläufe humanistischer Bewegung in einem oberflächlichen, auf höfische und aristokratische Kreise beschränkten Dilettantismus, und auch die drei großen Italiener vermögen das schöngeistige Schrifttum des Nach-

barlandes nicht so sehr mit dem treibenden Samenkorn ihrer Ideen, als vielmehr nur mit dem lockeren Blütenstaube ihrer allegorischen Formen zu befruchten. Die Begeisterung für die Darstellung abstrakter Ideen, menschlicher Gefühle und Zustände in der phantastisch-bildmäßigen Gestalt von Personen und Sachen versetzt die hohlköpfige Poetengesellschaft des Hofes Johanns II. in einen wahren allegorischen Taumel, läßt sie aus dem Labyrinth von Ruhmestempeln, von Zaubergärten, von Liebeshöllen und -fegefeuern schlechterdings nicht mehr herausfinden, verwirrt ihnen das gesunde Empfinden für wahre Poesie dermaßen, daß sie den *mester de clerecia* als barbarisch, die Heldenlieder als Zeitvertreib des Pöbels verachten. Gewiß ist diese unnatürliche Freude an allegorischer Darstellung, die neben der Cancioneropoesie provenzalisch-galizischer Herkunft die ganze erste Hälfte des 15. Jahrhunderts in Spanien beherrscht, nicht ausschließlich das Werk der Einführung italienischer Vorbilder. Sie wurzelt schon in der christlichen Tradition Spaniens, und ihre hauptsächlichen Elemente finden sich bereits in der älteren lateinischen Literatur des Landes, bei Prudentius, Paulus Emeritanus, Valerius, Theodulfus und Petrus Compostelanus. Auch französische Muster fördern und befruchten sie gelegentlich während des 13., 14. und auch noch 15. Jahrhunderts. Auf jeden Fall aber sind es italienische Einflüsse und Anregungen und in ihrer Folge ein mißverstandener Humanismus und ein unklares Renaissance-Empfinden, was die Pflege der Allegorie unter Johann II. zu derart üppiger Blüte treibt, daß man den Zeitraum kurzweg als das allegorische Jahrhundert des spanischen Schrifttums zu bezeichnen keinen Anstand genommen hat. Der Bann dieses allegorischen Zaubers löst sich erst unter dem schweren Druck der trostlosen politischen und sozialen Lage, in die das Land unter Heinrich IV. gerät. Löst sich, um satirischer, bitterer Selbstbesinnung Platz zu machen, die der nationalen Einigung unter den katholischen Königen und mit ihr dem Werden eines wirklich nationalen Schrifttums den Weg bereitet.

X. DIE REGIERUNG JOHANNS II. (1407—1454)

1. Die Hauptformen der höfischen Cancionerodichtung sind: a) Liebeslyrik in den unendlichen Variationen und Verbindungen von Beteuerungen der Treue, Lob der Schönheit, Klage über Kälte und Grausamkeit, Qual der Eifersucht, Schmerz der Zurücksetzung, Verzweiflung über Untreue, die auf kastilischen Boden verpflanzte *cantiga de amor* der galizischen Sänger.

b) Religiöse Lyrik, dem Geiste des Zeitalters entsprechend, fast ausschließlich religiöse Minnedichtung, das heißt Verherrlichung der besten, schönsten, edelsten aller Frauen, der Mutter Gottes Maria. Inspiration und Vorbilder kommen von den *Cantigas de Nuestra Señora* des zehnten Alfonso.

c) Moralisierende Lyrik in Form von spitzfindigen Liebesfragen, philosophischen oder sittlichen Problemen, aber auch Lamen-

tationen über die schlechten Zeiten und Sitten, über die Eitelkeit alles Irdischen.

d) Festliche Lyrik: Huldigungsgedichte auf Herrscher, Magnaten und Städte, Hochzeits- und Krönungsepisteln, allegorische Trauergesänge auf Todesfälle, und nicht zuletzt das unerschöpfliche Genus der Devisensprüche (genannt *invenciones con sus letras).*

e) Scherzlyrik, Spott- und Schimpflieder, Wortspiel, Zweideutigkeit und Zote, entstanden aus den galizischen *cantigas de maldecir y de escarnio* und als *obras de burlas* gern zu Sondersammlungen vereinigt.

f) Alltagslyrik, nach Form und Inhalt die schwächste, seichtes Gerede, oberflächliche Mitteilungen, Bittschriften, Bettelbriefe und dergleichen.

Metrisch umfaßt die Cancionero-Lyrik alle Kombinationen des *arte menor.* An strophischen Bildungen sind die häufigsten die *canción,* gewöhnlich in Redondilien mit Halbvers, der *villancico* in siebenzeiligen Stanzen mit kurzer Titelstrophe und wohl zu unterscheiden von der gleichnamigen aber volkstümlichen Abart, die *glosa* als Variation eines gegebenen Themas, die einen Bestandteil der Devise bildende *letra,* unbeschränkt in metrischer Variation vom einzigen Wort bis zur vierzeiligen Strophe, die meist acht-, zehn- oder zwölfzeilige *pregunta* nebst der zu ihr gehörigen, durch die gleichen Reime gebundenen *respuesta.*

Der Wert der gesamten Cancionero-Dichtung ist nicht groß. Menéndez y Pelayo hat sie treffend mit zwei Worten charakterisiert: viel Verse und wenig Poesie. Man darf indes nicht vergessen, daß diese Gedichte zum allergrößten Teil niemals in zusammenhängender Form zur beschaulichen Lektüre bestimmt waren, sondern daß sie in buntem Wechsel und bei festlichen Gelegenheiten rezitiert oder gesungen wurden. Man muß sich die Grazie des musikalischen, gesanglichen und deklamatorischen Vortrags, den Glanz und die Pracht der höfischen Umgebung hinzudenken, dann verlieren sie viel von der albernen Seichtheit, die sie sonst ungenießbar macht, und gewinnen manches von dem Reize zurück, der ihnen dereinst eigen war.

2. Der ***Cancionero de Baena,*** die älteste uns erhaltene Sammlung kastilisch-höfischer Lyrik, wird um 1445 von dem gleichnamigen königlichen Schreiber eigens für den Gebrauch des Herrschers zusammengestellt. *Juan Alfonso de Baena lo conpuso con grand pena,* wie er in ein paar einleitenden Verslein versichert. 55 mit Namen genannte und eine unbestimmte Anzahl anonymer trovadores aus dem Jahrhundert zwischen 1350 und 1450 sind in ihm vertreten. Die älteren darunter, wie Pero Ferrus, Garci Fernández de Jerena, Macías, Pero López de Ayala und Villasandino, dichten noch auf galizisch und kastilisch. Namentlich der zuletzt genannte ist ein typisches Beispiel des Übergangs vom fremden Dialekt zum einheimischen. An lyrischen Arten findet sich das religiöse und das Liebes-

lied, die hauptsächlichen Formen der moralisierenden Lyrik, die festlichen Dichtungen mit der wesentlichen Ausnahme der Devisen, einiges Wenige an Scherzliedern und von der alltäglichen Bedarfslyrik besonders die Bittschriften, alles ohne Unterschied mit dem schlichten Namen *decir* bezeichnet. An metrischen Gebilden fehlt auffallenderweise der höfische *villancico* und die *glosa*, beide (ebenso wie die Devisensprüche) zweifellos bereits gepflegt, aber von Baena aus irgendeinem Grunde des Sammelns nicht für wert gehalten.

Ein paar typische Figuren aus der Schar um Johann II. auszuheben, fällt nicht schwer. Juan Alfonso de Baena selbst war einer der muntersten Karpfen im seichten Wässerlein höfischer Dichtung und Geselligkeit. Den *Cancionero* sammelte er, wie gesagt, eigens zur Unterhaltung des Königs und seiner Umgebung. Die 78 Liedchen, die er aus eigenem beisteuerte, sind nicht besser und nicht schlechter als die übrigen 498 von ihm der Aufzeichnung für wert gehaltenen Proben höfischer Reimkunst. Alfonso Alvarez de Villasandino, von Baena besonders hochgeschätzt und mit ausnehmend hoher Zahl von Gedichten im *Cancionero* vertreten, ist die käufliche Hure unter der Schar der höfischen Poeten. In Sprache und Gesinnung bald von gesuchter Erhabenheit, bald von ordinärster Laszivität, stellt er seine Verskunst wahllos in den Dienst eines jeden, der sie entsprechend lohnt. Völligem Mangel an Gefühl steht bei ihm eine unglaubliche Routine in der Handhabung der verschiedenen Metren gegenüber, so daß er wie kein zweiter unter den Cancionero-Dichtern den Typus des oberflächlichen, aber gewandten Verseschmiedes verkörpert. Micer Francisco Imperial, aus Genua gebürtig und in Sevilla ansässig, wird für Spanien der erste Vermittler italienischen Geistes und der gewandte Lehrmeister im Gebrauch des italienischen Elfsilbners. Die beiden Sevillaner Ruy Paez de Ribera und Ferran Manuel de Lando führen die Anregungen ihres Freundes und Meisters fort, so daß sich des letzteren (ursprünglich wohl aus Patriotismus und Heimweh erwachsenen) Bestrebungen zu einer förmlichen Sevillaner Dichterschule für Kultivierung italienischen Geistes entwickeln, die nicht zögert, ihren Einfluß auch auf Kastilien auszudehnen. Der berühmteste von allen Cancionero-Dichtern, Macías mit dem Beinamen *el enamorado*, ist nicht so sehr durch seine paar übriggebliebenen Verse, als vielmehr durch seinen tragischen Liebestod unsterblich geworden. Die Legende hat einen Strahlenkranz der Verklärung um sein sündiges Haupt gewoben und Dichter aller Jahrhunderte von Lope de Vega bis Ludwig Uhland haben ihn in Vers und Prosa besungen.

3. Einem Spanier blieb es vorbehalten, der Musterkönig der italienischen Renaissance zu werden: **Alfonso** dem V. **von Aragón**, der die Dynastie von Anjou stürzte und Neapel zu einem der glänzendsten italienischen Humanistenhöfe machte. Die kurze Periode seiner neapolitanischen Herrschaft (1443–1458) war ein einziges begeistertes Streben, die Antike von neuem zu erwecken, es ihren großen Geistern an Lebensweisheit und Lebenskunst nachzutun. Sein Verkehr

mit den Humanisten des gleichzeitigen Italien (deren einer, sein Liebling und literarischer Berater Antonio Panormita, ihm in den *Dictis et factis Alfonsi regis* ein bleibendes Denkmal gesetzt hat), und die von ihm gesammelte Bibliothek geben Zeugnis davon, wie ernst es ihm mit dem Bemühen war, trotz aller sprachlichen Schwierigkeiten in das Verständnis der Antike einzudringen.

Unter den spanischen Dichtern des an Gelehrsamkeit und heiterer Betriebsamkeit dem Hofe Johanns II. weit überlegenen Zirkels um Alfonso hebt sich vor allem der aus Katalonien stammende Mosén Pere Torellas hervor. Er ist der Autor einiger *Coplas de las calidades de la donas*, die in der frauenfeindlichen Dichtung Spaniens eine über ihre wirkliche Bedeutung weit hinausgehende Berühmtheit erlangten, von Freunden und Gegnern ausgebeutet, zitiert und glossiert wurden, und schließlich den Namen des Dichters in einer tragikomischen Legende verewigten und popularisierten. Als Meister der graziösen *serranilla* verdient Carvajal ehrende Erwähnung, als Vertreter der im 15. Jahrhundert in spanischer Sprache so ungemein seltenen Sonettendichtung Mosén Juan de Villalpando, als Fortsetzer der von Juan de Mena und Santillana kultivierten dantesken Allegorie Juan de Dueñas, der Verfasser des phantastischen „Liebesschiffs" *(Nao de Amor)*, und Juan de Andujar, dessen *Vision de Amor* die Nachahmung einiger Gesänge des *Inferno* ist. Der vermutlich von Lope de Stuñiga, einem der spanischen Kavaliere an Alfonsos Hof, gesammelte und nach ihm benannte *Cancionero* birgt Weizen und Spreu dieser auf fremdem Boden gereiften, nicht ganz zwei Dezennien umfassenden dichterischen Ernte. Abgesehen davon, daß gewisse Formen wie die *motes* mit ihren *glosas*, ein paar eigentümliche Spieldichtungen *(juego de naipes, de espadas, de bastones)* und insbesondere die lyrischen Romanzen in ihr zum erstenmal auftreten, unterscheidet sich diese Art der Hofdichtung in nichts Wesentlichem von der im *Cancionero de Baena* enthaltenen Poesie derer um Johann II.

4. Im Laufe des Jahrhunderts greift die Kunst der höfischen Lyrik über die aristokratischen Zirkel hinaus und reizt weitere Kreise von Gebildeten zu Abschrift, Verbreitung und eigener Nachahmung. Während der zweiten Jahrhunderthälfte tauchen daher bereits verschiedene den Codices von Baena und Stuñiga ähnliche Sammlungen auf, die sich nun nicht mehr auf eine bestimmte Gruppe von Dichtern beschränken, sondern nach dem Gutdünken des Kompilators eben die gesamte lyrische Kleinkunst gelehrter Herkunft einer oder einiger Perioden mehr oder minder vollständig zusammentragen. Beispiele solcher Blütenlesen sind ein im British Museum aufbewahrter und hiernach kurz als *Cancionero de Londres* bezeichneter Sammelband aus der Zeit um 1471, der eine Anzahl solcher Dichtungen jener Periode umfaßt, ferner ein von Juan Fernández de Ixar zusammengetragener *Cancionero* im Besitze der Madrider Nationalbibliothek, der Verse aus der Zeit von Johann II. bis zu Karl V. enthält, und

verschiedene Codices ähnlicher Herkunft der Madrider königlichen Bibliothek.

5. **Enrique de Villena** (1384—1434), für die Kulturgeschichte von Bedeutung als Verfasser einer ebenso minutiösen wie vielseitigen „Tischvorschneidekunst" *(Arte cisoria)*, nahm an der geistigen Bewegung des literarischen Hofes Don Juans auf seine Art regen Anteil durch eine Übersetzung der *Aeneis* und der *Divina Commedia*, sowie durch eine theoretische Zusammenfassung der Metrik und Poetik seiner Zeit *(Arte de trobar)*. Die Virgilübersetzung, die erste in Spanien, ist zwar denkbar ungeschickt und mit stümperhaftem, ungelenken Kommentar belastet, die Danteübertragung ist nicht mehr als ein bloßer Entwurf, flüchtig, ungenau und durch grobe Mißverständnisse entstellt, und vom *Arte de trobar* sind nur mehr ein paar Kapitel auf uns gekommen; indes genügen diese Fragmente, um in Enrique de Villena den Typus des gelehrten Vertreters jener eigenartigen spanischen Vorrenaissance erkennen zu lassen, die wir bereits eingangs charakterisiert haben, und deren besondere Merkmale kleinliche Schwerfälligkeit, oberflächlicher Dilettantismus und geschäftige Freude an der Propaganda für die fremde Ideenwelt des neuauftauchenden lateinischen und italienischen Schrifttums sind.

Villenas Leben war nicht frei von Skandalen, die ihn mit dem Fluch der Lächerlichkeit und Verachtung beluden; sein Andenken war überdies jahrhundertelang befleckt mit dem Verdachte der Zauberei und teuflischer Künste. Er war nach seines Zeitgenossen Fernán Pérez de Guzmán abfälligem Urteil mehr den Wissenschaften und freien Künsten denn ritterlicher Beschäftigung zugetan. Einer seiner noch bruchstückweise erhaltenen Traktate handelt von der „Faszinologie" (der Gabe des bösen Blickes), und in einer Notiz seines Handexemplars der Virgilschen *Aeneis* hat er sich 40 Arten der verbotenen Künste aufgeschrieben. Sein für damals umfassendes Wissen, die leidige Gewohnheit, alles, was er schrieb, mit Zitaten aus hebräischen, arabischen, griechischen und lateinischen Autoren aufzuputzen, nicht zuletzt auch sein abgeschlossenes, nur dem Studium gewidmetes Leben brachten ihn noch zu Lebzeiten in den Geruch eines Magiers, und nach seinem Tode wurde gar seine Bibliothek auf Befehl Johanns II. zum größten Teil verbrannt. Als Magier lebt er auch in spanischer und außerspanischer Dichtung bis in die Neuzeit fort. Ruiz de Alarcón *(Cueva de Salamanca)*, Quevedo *(Visita de los Chistes)*, Rojas Zorilla *(Lo que queria ver el Marqués de Villena)*, dann die Romantiker, Mariano José de Larra *(Doncel de Don Enrique)*, Hartzenbusch *(Redoma encantada)* und sogar unser Theodor Körner *(Der Teufel in Salamanca)*, sie alle umwerben den Teufelsbeschwörer, den Mann ohne Schatten, den Meister der salamantinischen Zauberhöhle, der nach Menéndez y Pelayos Meinung nur einen Goethe gebraucht hätte, um ein Faust zu werden.

6. Was Villena als Gelehrter sündigte, das verbrach **Juan de Mena** (1411—1456) als Dichter. Sein Hauptwerk, der *Laberinto de Fortuna*,

ist eine phantastische, zum Teil von Dante beeinflußte Vision, die den Poeten in Fortunas Kristallpalast entführt und ihn dort die drei Schicksalsräder sehen läßt, das bereits stillstehende Rad der Vergangenheit, das sich unablässig drehende Rad der Gegenwart und das noch ruhende Rad der Zukunft. Jedes Rad trägt die sieben Kreise der Planeten Mond, Merkur, Venus, Phöbus, Mars, Jupiter und Saturn (die Idee ist von Dante), und in jedem Kreise stehen die Namen derjenigen berühmten Persönlichkeiten, die dem Einfluß eines dieser Planeten unterworfen waren. Die Helden und Weisen Griechenlands und Roms, die Gestalten der Bibel, die Heiligen der Kirche und die berühmten Zeitgenossen des Dichters ziehen, bald geschmält, bald verherrlicht, am Auge des staunenden Lesers vorüber. Reminiszenzen aus Homer, Virgil, Ovid, Lucan beleben die Erzählung, ja aus letzterem ist, damit auch das Gruseln nicht fehle, ziemlich unverändert jene Zauberszene entnommen, in der ein scheußliches Hexenweib einem zum Leben erweckten Leichnam Zukunftsweissagungen abpreßt. Der geschichtliche Teil des Gedichtes ist von feurigem Patriotismus durchleuchtet, und findet insbesondere bei den Spaniern stets neue Bewunderer und begeisterte Lobredner. Der *Laberinto* wurde am 22. Februar 1444 vom Dichter vollendet und dem König Don Juan überreicht. Von den ursprünglich 293 Strophen, die er umfaßte und die von unbekannter Hand nachträglich auf 300 erhöht wurden, blieb ihm der Name *Las Trescientas*, unter dem er später zumeist gedruckt wurde. Ein Preisgedicht auf den Marqués von Santillana ist dem Dichter eine erwünschte Gelegenheit, nicht nur den gefeierten und amtlich anerkannten Poeten mit eitlen Lobreden zu überschütten, sondern auch das schwelende Lichtlein seiner eigenen Gelehrsamkeit nicht unter, sondern auf den Scheffel zu stellen. Mit der Moral bekommt er es schließlich zu tun in einem (unvollendeten) Mahngedicht gegen die sieben Todsünden, deren vieren er in der Maske der Vernunft je eine grimmige Strafpredigt hält. Seine zahlreichen Liebeslieder, vorwiegend Preisgedichte auf die Vorzüge einer Huldin, oder Klagen über unerwiderte Leidenschaft, sind typische Beispiele höfischer, wenn auch über den Durchschnitt erhabener Cancionero-Poesie.

Juan de Mena ist, um es kurz zu sagen, ein durch mißverstandenes Renaissanceempfinden verbildeter wirklicher Dichter. Gelehrter Allegorienkram und mythologischer Plunder erwürgen, was ihm im Innersten sitzt: echte Leidenschaft und tiefes Gefühl.

7. Den lernbegierigen Eifer eines Villena und die dichterische Begabung eines Juan de Mena vereinigt **Don Iñigo López de Mendoza,** der spätere **Marqués de Santillana** (1398—1458). Ihm ist die Poesie eine echte und rechte Wissenschaft; Kunst nur insofern, als sie gewählte Vers- und Reimgebilde zum Ausdruck ihrer Gedanken braucht. Mit Juan de Mena setzt er den Kultus der von Francisco Imperial eingeführten Danteschen Allegorie eifrig fort. Er inspiriert sich überdies an Boccaccio und ahmt Petrarcas Sonette nach. Er liest die

französischen Dichter des 14. und 15. Jahrhunderts, vor allem Guillaume de Lorris und Alain Chartier, im Original. Er studiert Virgil, Ovid, den Tragiker Seneca, Platons *Phaedon* und sogar Bruchstücke der homerischen *Ilias*, alles in mehr oder minder vollständigen, mehr oder minder stümperhaften Übersetzungen. Die provenzalische Dichtkunst ist ihm, wenn auch kaum in ihren Werken, so doch in ihren Theorien wohl vertraut, die Hofpoesie Galiziens und Portugals schätzt er über alles, indes die volkstümlich-vaterländische Dichtung der vorausgehenden Jahrhunderte gilt ihm als kunstlos, niedrig und pöbelhaft. So ist er die wahre Verkörperung der literarischen Kultur seiner Zeit in Spanien.

Unter seinen Werken steht der zierliche Kleinkram der *serranillas, canciones* und *decires* an dichterischem Werte allem übrigen weit voran. Sie stellen ohne Zweifel das Schönste und Beste dar, was er als Dichter überhaupt geschaffen hat. Der Grund hierfür ist einfach und überzeugend: sie stammen aus einer Zeit, wo ihn Reisen und Kriegszüge von der Heimat und der schwerfälligen Gelehrsamkeit seiner Bibliothek fernhielten. Sie sind darum von des pseudo-humanistischen Gedankens Blässe noch nicht angekränkelt und rein aus dem frischen Born seines Dichtergemüts entsprungen. Ähnlich ist es mit dem „Lehrbuch der Günstlingswirtschaft" *(Doctrinal de los Privados)*, einem haßerfüllten Triumphgesang über das tragische Ende des vordem allmächtigen Alvaro de Luna. Trotzdem es aus Santillanas reifen Jahren stammt, ist es eines der wenigen Werke, an dessen Inspiration seine klassischen und italienischen Vorbilder keinen Anteil hatten. Infolgedessen wirkt es unverfälscht und ungehindert, lediglich durch die natürliche Unmittelbarkeit seiner leidenschaftlichen Gefühle. Alles übrige, was der Marqués gedichtet hat, steht unter dem niederdrückenden Banne seiner Gelehrsamkeit. Die Liebesgedichte größeren Umfangs *(El Sueño, El Triumphete de Amor, El Infierno de los Enamorados)* sind hölzerne Allegorien, langweilige Nachbildungen Dantescher und Petrarkischer Ideengänge, voll von halben und ganzen Göttern, voll von lebendig gewordenen Tugenden und Lastern. Immerhin enthalten sie manch liebliche, einfach und echt empfundene Schilderung, spärliche, aber um so köstlichere Spuren einer unverdorbenen Dichterseele. Die *Comedieta de Ponza*, die den Namen nur in Nachahmung der göttlichen Komödie Dantes trägt, sonst aber wie jene mit einer comedia nichts gemein hat, ist ein Trauer- und Trostlied auf die unglückliche Seeschlacht nahe der Insel Ponza, in der Alfonso V. von Aragón im Jahre 1435 samt seinen zwei Brüdern und seiner Flotte in die Hände der siegreichen Genuesen fiel. Wieder ist der äußere Rahmen ungelenke Allegorie, gesuchte Unwirklichkeit, Zerrbild, Fratze, während im Verlaufe der Darstellung die echte Poesie siegreich über jene Kräfte der Finsternis triumphiert. Strophe 16, 17 und 18 sind eine wunderschöne Paraphrase der einleitenden Verse von Horazens berühmter Epode *Beatus ille qui procul negotiis*, und zugleich die früheste spanische Nachdichtung horazi-

scher Lyrik. Ein gedankenreiches und tiefsinniges Gespräch, das Bias der Philosoph in gewandten Versen mit der Glücksgöttin führt *(Diálogo de Bias contra Fortuna)* ist das frohe Bekenntnis der abgeklärten Lebensweisheit des altspanischen Edelmannes, Dichters und Gelehrten. Er sieht das Spiel des Lebens heiter an, da er den sichern Schatz im eignen Busen trägt. Homer und Plato, Seneca, Virgil und Dante sind ihm unverlierbarer Besitz geworden und wahren ihm den Gleichmut der Seele in allen Wechselfällen des Schicksals.

Poco me puedes dampnar,
Mis bienes llevo conmigo,

so argumentiert der tapfere Bias, indem er mit Genugtuung die ganze pseudo-humanistische Gelehrsamkeit des vielbelesenen Marqués vor der erstaunten Fortuna auskramt. Für die versifizierte Spruchweisheit der *Proverbios*, die als Erziehungsbuch für den jungen Prinzen Don Enrique gedacht waren und von allen erdenklichen Mannestugenden handeln, vermögen wir heute kein rechtes Verständnis mehr aufzubringen. Lieber sähen wir den Marqués als den tatsächlichen Sammler jener 728 aus dem Volksmunde stammenden Sprichwörter, die mit seinem Namen seit 1500 unter dem Titel *Refranes que dizen las viejas tras el fuego* wiederholt gedruckt wurden. Die 42 Sonette *al italico modo*, d.h. nach italienischem Muster, und zwar vorwiegend nach Petrarca gedichtet, verdienen deswegen einige Beachtung, weil sie den ersten (und bis ins 16. Jahrhundert hinein vereinzelt gebliebenen) Versuch darstellen, das italienische Sonett in der spanischen Dichtkunst einzubürgern. Ein poetisches Kunststück ersten Ranges war es, die noch wenig biegsame Sprache Kastiliens dem wiegenden Rhythmus der italienischen Sonettenpoesie anzupassen.

Seine theoretischen Anschauungen über Dichtkunst und Dichter hat der gelehrte Marqués in verschiedenen Vorreden, unter anderem in dem ausführlichen *Prohemio é carta al condestable de Portugal* niedergelegt. Hier bekennt er sich vor allem zu der Auffassung, daß die Poesie nicht so sehr eine Kunst als vielmehr eine Wissenschaft sei. Inhaltlich zerfällt sie ihm in drei Hauptgebiete: *sublime*, das ist die griechische und lateinische Poesie, *mediocre*, nämlich die Kunstpoesie in den einzelnen romanischen Landessprachen, und schließlich *infimo*, worunter jene Romanzen und Heldenlieder fallen, an denen sich das niedere Volk ergötzt. An diese theoretischen Bekenntnisse schließen sich, schlecht und recht, von aufrichtiger Bewunderung zeugende kurze Urteile über die zeitgenössischen Dichter Italiens, Frankreichs und Spaniens. Von dem ehrlichen Streben des eifrigen Dilettanten nach Erkenntnis des Besten und Schönsten legt die kleine Denkschrift gewiß ein beredtes Zeugnis ab; aus ihr jedoch deutliche Anfänge literarhistorischer Ästhetik herauszulesen, wie es jugendlich begeisterte Kritik getan hat, geht ohne Zweifel viel zu weit.

Das literarische Charakterbild des Marqués von Santillana wäre

unvollständig, würde man nicht auch der Zusammensetzung und Bedeutung seiner, mit Sorgfalt gesammelten und mit Liebe und Verständnis gepflegten Bibliothek gedenken, deren ehemalige Bestände Mario Schiff so erfolgreich nachgewiesen hat. Diese Handschriftenbücherei, eine der frühesten und bedeutendsten Privatsammlungen Spaniens, war vor allem mit Plan und Vorbedacht angelegt. Santillana ging dabei bereits die Wege der großen Gelehrten und Bibliophilen der Renaissance. Er knüpfte durch den Bischof von Burgos, einen der Teilnehmer des Baseler Konzils, Beziehungen zu italienischen Humanisten an, er suchte und fand durch seinen in Florenz lebenden Freund Don Nuño de Guzmán Anschluß an florentiner Gelehrte und Handschriftenhändler, sein Hauskaplan, sein Arzt, sein Stallmeister, sein Freund Villena, sein Sohn Pedro, der spätere Kardinal, übersetzten auf sein Geheiß Homer, Plato, Virgil und Dante. So zierten die Fächer der Bücherei zu Guadalajara neben den bereits genannten Klassikern auch Thukydides, Aristoteles, Polybius, Cicero, Cäsar, Sallust, Ovid, Livius, Lucan, Plinius der Ältere, Curtius, Sueton, an mittelalterlichen Lateinern die Kirchenväter Ambrosius und Augustinus, sodann Boetius, Justinian, Paulus Orosius, an französischen Erzählern Guilbert de Tournai, Nicolas de Lire, Alain Chartier, Honoré Bonnet, an Italienern Dante, Boccaccio, Petrarca, Matteo Palmieri, Leonardo Bruni, Gianozzo Manetti. In ihrer planmäßigen Zusammensetzung aber bildet diese Bücherei ein getreues Spiegelbild der Grundlagen jener aus vorwiegend klassischen und italienischen Elementen zusammengesetzten literarischen Bewegung, die man treffend mit dem Namen einer spanischen Vorrenaissance bezeichnet hat, und deren eifrigster Förderer der Schloßherr von Guadalajara gewesen ist. Die spärlichen Reste der im Verlaufe von vier Jahrhunderten durch Erbteilung, Brand und Verschleuderung erheblich verminderten Sammlung sind im Jahre 1884 durch Kauf in den Besitz der Madrider Nationalbibliothek übergegangen.

Don Pedro, condestable de Portugal (1429—1466), der infolge von politischen Fehden aus dem Vaterlande fliehen mußte und sechs Jahre in Kastilien lebte, dort nicht nur die Landessprache, sondern auch das Dichten in derselben lernte, in Nachahmung von Rodríguez del Padrón, Boccaccio und Dante das Thema der Liebeshölle von neuem variierte *(Satira de felice é infelice vida)* und in einer Reihe von melancholischen Klageliedern den Jammer eines verfehlten Lebens ausströmte, ist nicht so sehr um dieser trübseligen Verse willen, als vielmehr deswegen erwähnenswert, weil er es war, der den Marqués de Santillana um eine Abschrift seiner Gedichte bitten ließ, und an den dann der Marqués das berühmte Schreiben *Prohemio é carta* usw. gerichtet hat. Ihm gebührt demnach das Verdienst, jenen einzigartigen Brief angeregt zu haben, der als rein theoretische Äußerung zur Literaturgeschichte eine so ungeheure Rarität im gesamten mittelalterlichen Schrifttum der romanischen Völker darstellt.

8. Der Geschichtschreibung dieses Zeitalters ersteht unter zahl-

reichen ebenso eifrigen wie mittelmäßigen Chronisten ein einziger genialer Kopf, der es versucht, das vaterländische Schrifttum aus dem düsteren Stumpfsinn der Chroniken in die lichten Höhen wirklicher Geschichte emporzuführen. Als Dichter von bescheidenem Durchschnitt ist **Fernán Pérez de Guzmán** als Prosaist und Historiker einer der größten Geister seines Jahrhunderts. Seine (erst 1512 zum Druck gelangte) *Mar de historias*, in ihren beiden ersten Teilen eine halb historische, halb sagengeschichtliche Kompilation nach dem Vorbild des *Mare historiarum* des Giovanni Colonna, enthält im dritten Teil jene glänzende Sammlung von Biographien spanischer Könige, Staatsmänner und Dichter des 14. und 15. Jahrhunderts, die seit 1517 unter dem Titel *Generaciones y semblanzas* als selbständiges Werk gedruckt zu werden pflegt. Die Unverletzlichkeit der historischen Tatsache stellt er zuvörderst als höchstes Gesetz aller Geschichtschreibung auf. Nicht nur Könige, Heerführer und Krieger sind Träger und Mittelpunkte geschichtlicher Darstellung, sondern auch Gelehrte, „die mit Sorgfalt und Verstand Bücher verfassen". Voll eindringlichen Ernstes, aufrechten und unbestechlichen Sinnes geht er an die Schilderung der großen Zeitgenossen, die er in ihrer Sonderart, ihren Vorzügen und Fehlern, ihren Lebensgewohnheiten und sogar in ihrem Äußeren mit genialer Plastik zur Erscheinung bringt. Seine Prosa ist rein und präzis, ernst und beherrscht, wie sein eigener Sinn es war, das Gesamtwerk ein prachtvolles Symbol spanischen Wirklichkeitssinnes.

Über Pérez de Guzmán als Dichter ist nichts Bedeutendes zu berichten. Ein *Libro de las diversas virtudes é loores divinos*, an sich verkünstelt, trocken und langweilig, ist ein Schatzkästlein altspanischer Metrik, da es Proben aller Vers-, Reim- und Strophenarten enthält, die zur Zeit des Verfassers im Gebrauche waren. In den *Loores de los claros varones de España*, einer gereimten vaterländischen Historie von rund 3300 Versen, vereint sich warmherziger Patriotismus mit stellenweise feinsinnigem dichterischem Empfinden zu einem ansprechenden Bilde poetischer Geschichtsverklärung. Die Jugendgedichte des Fernán Pérez stehen ziemlich vollständig im *Cancionero de Baena*, dem sie sich nicht nur zeitlich, sondern auch inhaltlich und formell in ihrer Oberflächlichkeit ohne Zwang einfügen. Sein Leben fällt annähernd zwischen die Jahre 1378 und 1460.

Zu den größeren historischen Werken der Zeit zählt vor allem die von **Alvar García de Santa María** unter wahrscheinlicher Mitarbeit von Pedro Carillo de Albornoz, Diego de Valera und Lope Barrientos verfaßte, in kraftvoller, nicht unebener Sprache geschriebene *Crónica de Don Juan II.*, das offizielle Geschichtswerk dieser Regierung; ferner die *Crónica de Don Enrique IV.*, von seinem Hofkaplan **Diego Enríquez del Castillo**, ein Dokument hündischer Ergebenheit und trotzdem ein beredtes Zeugnis gegen den unseligen Schwächling; und schließlich eine nach Sprache und Darstellung verdienstvolle, wenn auch parteiisch gefärbte *Crónica de Don Alvaro*

de Luna von der Hand eines unbekannten Bewunderers des mächtigen königlichen Günstlings. Zweckmäßig schließt sich hier auch die Charakterisierung eines Werkes an, das nach seiner Abfassungszeit (1481 82) erst in die Periode des aufblühenden Humanismus fällt, ohne indes von seines Geistes Hauch berührt zu sein: die *Crónica de España* (auch *Crónica abreviada*) des **Mosén Diego de Valera.** Sie ist zwar, mit Ausnahme ihres vierten und letzten Teiles, nichts als ein stark gekürzter Auszug aus der *Crónica general;* jener vierte Teil aber, der die Regierung König Johanns IV. umfaßt, hat den unschätzbaren Wert und Reiz eines Augenzeugenberichtes und wiegt allein den ganzen Rest des umfangreichen Werkes auf. Von Valeras übrigen Arbeiten haben nur noch ein Lehrbuch der Gesetze und Bräuche der Ritterschaft *(Tratado de las armas ó de los rieptos é desafios)* und ein fürstliches Zeremonienbuch *(Ceremonial de Principes)* als kulturhistorische Quellenbücher einen gewissen Wert. Valeras Persönlichkeit und sein bewegtes Leben sind übrigens für jeden, der Zeit und Lust hat, sich mit solchen Sonderstudien zu befassen, von hohem Interesse. Geboren 1412 und als Page am Hofe Johanns II. erzogen, focht er 25jährig in den böhmischen Hussitenkriegen mit, ging dann in diplomatischen Missionen wiederholt nach Frankreich und nahm bis tief in die Regierungszeit der Reyes católicos durch Sendschreiben, Mahn- und Aufklärungsbriefe an die jeweiligen Herrscher und an hervorragende Persönlichkeiten verschiedener Stände einen lebhaften und an Einfluß gewiß nicht armen Anteil am politischen und sozialen Leben. Er sah noch das Wunder der Buchdruckerkunst, scheint indes blind und taub gegen die Offenbarungen des Humanismus geblieben zu sein. Um 1490 dürfte er das Zeitliche gesegnet haben.

9. Der **Ritterroman** läßt sich, wie wir an dem Beispiel des *Caballero Cifar* sahen, bis in die Zeit um 1300 zurückverfolgen. Von seiner Pflege und Verbreitung während des 14. Jahrhunderts geben indes nur mehr indirekte Belege sicheres Zeugnis. In der spanischen Übersetzung von Egidio Colonnas *De Regimine Principum* aus dem Jahr 1350 geschieht eines *Amadis* Erwähnung, und etwa zur selben Zeit versichert López de Ayala im *Rimado de Palacio*, er habe den *Amadis* gelesen. Unzweifelhaft ist, daß man schon um 1350 einen drei Bücher umfassenden spanischen *Amadis* kannte, sowie daß der portugiesische *Amadis* vor oder um 1300 entstand und in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Spanien Verbreitung fand. Uns erschließt sich die Blüte dieser mittelalterlichen Erzählungsform nicht so sehr aus handschriftlichen Texten solcher Romane jener frühen Zeit, die samt und sonders verloren sind, als vielmehr aus dem Geiste dieses Jahrhunderts der höfischen Dichtung und ritterlichen Galanterie, der Kodifizierung von Ehrbegriffen und Zweikampfsitten, der im ureigentlichen Sinne des Wortes romantischen Waffentaten und Liebesabenteuer.

Charakteristische Bilder dieser Art treten uns in zwei abenteuer-

lichen, mit Recht oder Unrecht biographischen Charakter beanspruchenden Erzählungen entgegen. Die eine, benannt *El Victorial*, ein phantastisches Ritterleben, das mit dem Jahre 1446 schließt, ist die von dem treuen Bannerträger **Gutierre Diez de Games** berichtete Geschichte des Heldendaseins eines Grafen Don Pedro Niño de Buelna, der Waffentraten vollbrachte, „die sonst wohl hundert Mann nicht hätten vollführen können". Sie weist in Aufbau und Durchführung der kunstvoll erdachten Kampfes- und Liebesabenteuer unverkennbar auf die Lektüre gleichzeitiger Ritterromane hin und steckt (nicht zuletzt in der Vorrede) voll dokumentarischer Einzelheiten über Wesen und Sitte des Rittertums. Ihr kulturhistorisch nicht minder wertvolles Gegenstück bildet der „Ehrenpaß" *(El Passo honroso),* der in der lebendigen Darstellung des Augenzeugen **Rodriguez de Lena** erzählt, wie im Jahre 1434 der tapfere Ritter Suero de Quiñones zur Lösung eines Liebesschuld freiwillig die Aufgabe auf sich nahm, die Brücke von Orbigo bei León 30 Tage lang gegen alle des Weges kommenden Ritter zu verteidigen. Der *Passo honroso* ist ein beweiskräftiges Beispiel dafür, wieviel Wahrheit und wie wenig Dichtung eigentlich gewissen höfischen Elementen der Ritterromane zugrunde lag. Anziehend und vielseitig sind übrigens auch seine literarischen Schicksale. Er geht in ernsthafte Geschichtswerke über, wird gegen Ende des 16. Jahrhunderts von einem Franziskaner überarbeitet, dient Cervantes (Teil 1, Kap. 49 des *Don Quixote)* als Beispiel und lebt endlich in den Tagen der Romantik von neuem wieder auf in den pathetischen vier Gesängen eines neuen *Paso honroso* des Don Angel de Saavedra, duque de Rivas. Zusammen mit dem *Tratado de las armas* des Mosén Diego de Valera bilden der alte *Passo honroso* und der *Victorial* wertvolle Quellenbücher zur Theorie des mittelalterlich-spanischen Ritterwesens.

Die Tradition von Rodrigo, dem letzten der Westgotenkönige und von der Eroberung Spaniens durch die Mauren, die mehrfach in Heldenliedern von der Art des Cidgedichtes und der Infanten von Lara poetisch verklärt worden war, lebte als erster und einziger dieser uralten, historisch-vaterländischen Stoffe in der Gestalt eines Ritterromans wieder auf. **Pedro del Corral** ist der sonst unbekannte Autor, der um 1443 die *Crónica del Rey Don Rodrigo con la destruycion de España* verfaßte, und dessen Namen wir nicht einmal wüßten, hätte ihn uns nicht Fernán Pérez de Guzmán mit ein paar verächtlich tadelnden Worten — er nennt ihn einen eitlen Lügner und sein Werk einen offenkundigen Schwindel — ganz nebenbei überliefert. Die Legende an sich ist bekannt. König Rodrigo verführt die schöne Tochter eines seiner mächtigen Vasallen, der aus Rache die maurischen Stämme Nordafrikas zur Eroberung Spaniens aufreizt. Die Zeichen und Wunder eines Zauberturms haben dem verblendeten Herrscher seinen und seines Landes Untergang vorausgekündet. In entscheidender Schlacht geschlagen, flieht der Unglückliche als Hirte verkleidet in die Bergeinsamkeit und sühnt in haarsträubend grau-

siger Buße die Freveltat einer leichtsinnigen Stunde: er läßt sich zusammen mit einer lebenden Schlange in eine sargartige Höhle sperren und stirbt an den Bissen des Reptils, das sein Rachewerk an jenem Körperteile des Büßers beginnt, mit dem er die folgenschwere Sünde begangen hatte. In dieser einfachen Fassung war natürlich der Stoff für eine romanhafte Behandlung durchaus unzureichend, und der Erzähler sucht ihn deswegen notgedrungen mit allen Mitteln zu strecken. Daher die ausführliche Schilderung des Lebens am Hofe Rodrigos vor seinem Fall, die Besuche fremder Herrscher und ihrer Vertreter (es kommen der König von Polen, der Bruder des Königs von Frankreich, englische Barone und Ritter), die Tourniere und festlichen Spiele, die Liebschaften und Hochzeiten zwischen Rittern und Damen. Daher auch die eingehende Behandlung des Verhältnisses zwischen Rodrigo und der Cava (acht Kapitel lang dauert es, bis der König die züchtige Jungfrau betört und seinen Wünschen gefügig gemacht hat). Daher schließlich auch die Einfügung der ganzen Lebensgeschichte Pelayos, des ältesten Helden und Heerführers der Reconquista, von seiner Aussetzung als Kind bis zu seiner Königskrönung und seiner Wiedereroberung der ersten Städte.

Die Quellen der Erzählung sind vor allem die *Crónica del Moro Rasis* und die *Troyana*, in zweiter Linie aber die gesamte Literatur der Ritterromane, deren Technik Pedro del Corral, so gut er kann, auf den vaterländischen Stoff überträgt. Die Entwicklung ist offenkundig. Der abenteuerliche Zug des *Cavallero Cifar* hat sich im *Rodrigo*, als Folge der Verbreitung des von diesen phantastischen Dingen übervollen bretonischen Sagenkreises, bereits zu allerhand Zauber- und Wunderspuk ausgewachsen. Zum verhexten Turm gesellen sich abnorme Naturereignisse, selbstläutende Glocken, Erscheinungen des Heiligen Geistes und des Teufels, und derlei spannende, erregende und gruselige Dinge mehr. Daß Corral sich nicht nur als Chronist gefühlt, sondern mit Absicht und Bewußtsein einen Abenteuerroman zu komponieren versuchte, steht außer allem Zweifel. Wenn das Werk von den gelehrten Zeitgenossen nicht als Roman, sondern als schlechtes Geschichtswerk aufgefaßt wurde und noch um 1550 Ambrosio de Morales es als eine unzuverlässige Quelle kennzeichnen zu sollen glaubte, so liegt der Grund hierfür nur in der mangelnden Begabung des Erzählers. Daß die Kreise, für die der Roman wirklich bestimmt war, trotz aller Einwände der Gelehrten, unbändigen Gefallen an ihm fanden, das erhellt zur Genüge aus seiner Verbreitung; wie die Amadise und Palmerine, so erlebte auch die *Crónica de Rodrigo* mit dem Aufkommen des Buchdrucks eine neue Blüte, und es ist fast kein Jahrzehnt von 1500 bis 1600, in dem sie nicht in stets neuer Auflage wieder gedruckt worden wäre.

Juan Rodríguez del Padrón, durch mittelmäßige, einer gewissen leidenschaftlichen Sentimentalität nicht entbehrende Lyrik in Stil und Auffassung dem großen Haufen der Cancionerodichter zugehörig und als solcher mit Recht vergessen, verdient besondere Er-

wähnung, weil er den ersten empfindsamen Roman verfaßt hat, den das spanische Schrifttum kennt. Am Hofe von Kastilien tritt der Held seines *Siervo libre de Amor* in ein mysteriöses Liebesverhältnis zu einer hochstehenden Dame, das, weil er nicht diskret genug ist, ein plötzliches, ihm sehr zu Herzen gehendes Ende nimmt. Das ist der eine Teil des Romans, im Grunde genommen rein autobiographisch, denn die ganze unglückliche Geschichte passierte dem Dichter selbst. Der andere Teil erzählt die Leiden und Freuden des edlen Ardanlier und der schönen Liesa, eines der Amadissphäre entsprungenen Liebespaares. Was an dieser Doppelerzählung für uns absolut neu erscheint, das ist der Versuch, das Empfindungsleben der in ihr handelnden Menschen zu schildern, das ehrliche Bestreben, ihre seelischen Erregungen, ihre Stimmungen und Leidenschaften dem Verständnis des Lesers nahezubringen. Ungelöst bleibt dabei die Frage, ob diese Empfindsamkeit, die einen wesentlichen Zug des späteren *Amadis* bildet, bereits in früheren (jetzt verlorenen) Ritterromanen lebendig war, oder ob dem guten Juan Rodríguez das Verdienst gebührt, das empfindsame Element in die ritterlich-abenteuerliche Erzählungskunst eingeführt zu haben. Vorbild und Anregung hierzu waren auf jeden Fall Dante und Boccaccio, deren *Vita nuova* und *Fiammetta* bekanntlich die Uranfänge des psychologischen Romans in den modernen Literaturen darstellen. Mit diesem dämmernden Verständnis für künstlerisches Gestalten von Seelenzuständen verbindet sich bei Juan Rodríguez auch ein, wenn nicht hoch entwickeltes, so doch warm empfindendes Naturgefühl, das sich in liebevoller Beschreibung heimatlicher, das ist galizischer Örtlichkeit, äußert. Auch hierin ist der Dichter in Spanien im wesentlichen ohne Vorgänger gewesen.

Seine übrigen Werke vermögen sich mit dem (um 1430 verfaßten) *Siervo libre de Amor* nicht im entferntesten zu messen. Der unter dem aufgeblasenen Titel *Triumfo de las donas* gehende, halb allegorische halb didaktische Prosatraktat ist ein ziemlich kunst- und reizloses Frauenlob, das in 50 zum Teil ungewollt komischen Leitsätzen die Überlegenheit des Weibes über den Mann darzustellen vermeint. Künstlerisch wertlos, gewinnt es einige Bedeutung dadurch, daß es als eine Art Streitschrift gegen den „ebenso alten wie lasterhaften Boccaccio" und insonderheit gegen seinen alles Weibliche arg zerzausenden *Corbaccio* gedacht ist. Langweilig in der Ausführung und geschmacklos in der Idee sind die zwei Gedichte von „Amors zehn Geboten" und seinen „Sieben Freuden" *(Los Mandamientos de Amor* und *Los Siete Gozos de Amor),* beides armselige Parodien auf den christlichen Dekalog und die im Mittelalter vielbesungenen Sieben Schmerzen Mariae.

Vom Leben des Juan Rodríguez ist außer dem von ihm selbst erzählten höfischen Liebesabenteuer nicht viel bekannt. Erwähnt mag sein, daß er in Diensten des Kardinals Don Juan de Cervantes viel auf Reisen war, namentlich in Italien, womit auch seine Vertrautheit

mit Dante und Boccaccio zusammenhängen wird. Er soll in der Spätzeit seines Lebens in den Franziskanerorden eingetreten und um 1450 gestorben sein.

Neben der Freude an der Phantastik der Ritterromane läuft wachsendes Interesse an fernen Ländern und Menschen, und schon beginnt die planmäßige, kunstvolle Aufzeichnung von Reiseerlebnissen. **Ruy González de Clavijo** erzählt den Verlauf einer im Jahr 1404 an den Hof des Tartarenfürsten Tamorlan abgeordneten spanischen Gesandtschaft *(Historia del Gran Tamorlan é Itinerario y enarracion del viaje y relacion de la embajada)*, der die merkwürdigsten Dinge begegneten und noch merkwürdigere auf dem Wege und am Ziel erzählt wurden. **Pero Tafur** bereist zwischen 1435 und 1439 Italien, Griechenland, Palästina, die Schweiz, Deutschland, Flandern und Frankreich, und beschreibt seine Erlebnisse in den *Andanzas é viajes por diversas partes del mundo avidos.* Seine Erzählung ist lebhaft und fesselnd, und steckt voll kurioser Einzelheiten über das Leben und Treiben in alten flandrischen, deutschen, böhmischen und italienischen Städten.

10. Die frauenfeindliche Prosasatire hat in **Alfonso Martínez de Toledo**, Arcipreste de Talavera, einen ihrer besten Vertreter, der an Schärfe des Witzes von keinem, an feiner Beobachtungsgabe höchstens vom Verfasser der *Celestina* übertroffen wird. Von den Titeln des unsterblichen Werkes (es sind deren in den verschiedenen Ausgaben insgesamt einige fünf), stammt keiner vom Autor selbst; sie wurden alle erst von den einzelnen Druckern erfunden und der älteste lautet: *El Arcipreste de Talavera que fabla de los vicios de las malas mugeres et complexiones de los hombres.* Der in späterer Zeit am häufigsten gebrauchte heißt kurz *Corbacho*, in Erinnerung an die gleichnamige Satire *(Il Corbaccio)* des Juan Boccaccio, die freilich mit dem Werke des Spaniers nicht genügend Ähnlichkeit besitzt, um als Quelle oder Vorbild desselben bezeichnet werden zu dürfen. Von den vier Büchern, aus denen sich der spanische *Corbacho* zusammensetzt, erzählt das erste von den schlimmen Folgen der Liebe zu den Weibern, das zweite von den Fehlern und Lastern des weiblichen Geschlechtes, ein drittes von den vier Temperamenten der Männer mit Bezug auf ihre Eigenschaften als Liebhaber, ein viertes endlich von dem Aberglauben an Träume, Zeichen und Sterndeuterei in Sachen der Liebe. Das erste Buch ist nicht viel mehr als eine langweilige Predigt, das dritte und vierte hat nur literarhistorisches Interesse. Einzig und allein das zweite ist dichterisch, kulturgeschichtlich und rein menschlich betrachtet, ein Kunstwerk hohen Ranges, eine glänzende Darstellung gleichzeitigen Lebens, und eine übermütige Bespiegelung weiblichen Sinnes und Unsinnes. Die Geschwätzigkeit der Evastöchter, ihre Eitelkeit, Tratschsucht, Kleinlichkeit, Falschheit, Lügenhaftigkeit, ihr Egoismus und Hang zur Eifersucht, ihre Arglist, Tücke, Doppelzüngigkeit und Liederlichkeit sind mit einer Virtuosität gesehen und bloßgestellt, die vorher ohne Beispiel war und

nachher erst wieder von Castillejo kongenial nachgefühlt und nachgebildet wurde. Sprachgeschichtlich ist die Bedeutung des Werkes keine geringere. In ihm findet die Korrektheit, die biegsame Formengewandtheit, die plastische Ausdrucksfähigkeit der gelehrten Prosa zum erstenmal ihren Weg auch in die Umgangssprache; Sprichwort und Volksreim geben ihr wirksame Bildlichkeit; die Wechselrede des täglichen Verkehrs erwacht zu literarischem Leben.

Martínez de Toledo lebte von 1398 bis in die Zeit nach 1466. Er wurde Baccalaureus in Salamanca, später Hofkaplan des Königs Johann II. und Dombenefiziat in Toledo.

XI. DIE REGIERUNG HEINRICHS IV. (1454—1474)

1. „Des Lebens Anfang ist Weinen, sein Ausgang Bitterkeit; dazwischen liegt Mühsal, desto mehr, je weiter das Leben reicht." So oder ähnlich ließe sich mit kurzem Sinnspruch und frei nach Jorge Manrique die gesamte Dichtung dieses auf Juan II. folgenden unglückseligen Zeitraums überschreiben, die gleichsem aus ihrem eigenen Jammer stets neue Nahrung sog und nicht müde wurde, den kläglichen Unwert des Daseins zu besingen. Die Periode Heinrichs IV. ist eine Zeit moralischen, politischen und sozialen Tiefstands. Rechtsgeltung und Rechtsprechung liegen kraftlos darnieder, Bestechung und Ämterkauf, Raub und Diebstahl blühen, Faustrecht und Unsittlichkeit regieren die Stunde. Blutrünstige, beißende Satire, ernste, leidenschaftliche Lyrik, unbestechlich strenge Geschichtschreibung, das sind die Formen der Reaktion des spanischen Schrifttums auf jene politischen und sozialen Zustände.

2. Die ***Coplas del Provincial,*** 141 vierzeilige Reimstrophen, dürften wohl die zügelloseste, ausschweifendste und schmutzigste Satire sein, die je in spanischer Sprache geschrieben wurde. Sie entstanden kurz vor oder nach 1470, also im Laufe der letzten zehn Regierungsjahre Heinrichs IV. und ihr Verfasser (wofern es nicht deren mehrere waren) ist trotz aller Konjekturen bis heute unermittelt geblieben. Wie ein Provinzial die Insassen eines ihm unterstellten Klosters inspiziert, so kommt ein strenger Sittenrichter an den kastilischen Hof und nimmt Höflinge und Gesellschaft vor sein unerbittliches Tribunal. Jede Strophe ruft einen anderen Sünder auf und schleudert ihm mit zynischem Hohn die schimpflichsten Beschuldigungen ins Gesicht. Neun Zehntel aller kastilischen Edelleute, Bürger und Standespersonen wären nach ihm des Ehebruchs, der Sodomie und der Blutschande schuldig gewesen. So sehr nun zwar die spanische Kritik aller Zeiten diese Schmähverse als grundlose, willkürliche Zotenreißerei abzulehnen sich bemühte, so bleibt doch ein gewaltiges Odium an jener von allen guten Geistern verlassenen spätmittelalterlichen Gesellschaft hängen: Alonso de Palencia, der als Chronist jenes Zeitalters absolut ernst zu nehmen ist, legt Zeugnis dafür ab, daß die Vorwürfe der *Coplas del Provincial* durchaus nicht ganz unbegründet waren, und eine ähnliche Bestätigung erbringt (wenig-

stens für die Stadt Olmedo) in den dürren Worten der Reisebericht des böhmischen Ritters Rozmital, der in den Jahren 1466—1467, also genau zu der von den *Coplas* geschilderten Zeit, Spanien durchwanderte.

In ihrer Tendenz mit der schamlosen nackten Satire der *Coplas del Provincial* eng verwandt, in der künstlerischen Auffassung und Durchführung indes von ihnen grundverschieden, sind die ***Coplas de Mingo Revulgo***. In 32 Strophen (deren jede aus je einer *redondilla* und einer *quintilla* besteht) ergeht in sinnreicher, nach gut Danteschem Rezept geführter Allegorie und mit priesterlich-seelenhirtlicher Wärme in Ton und Gebärde, eine eindringliche Predigt an die verlotterten Zeitgenossen und an den König selbst. Der Umstand, daß die *Coplas* in Dialogform abgefaßt sind und Rede und Gegenrede zwischen zwei Schäfern hin- und hergeht, legt den Gedanken nahe, daß sie das direkte Vorbild der *eglogas* des Juan del Encina wurden und damit die ursprüngliche Form eines wichtigen Bestandteils des späteren klassischen Dramas repräsentieren. Im Ton um vieles gemäßigter, zurückhaltender, unpersönlicher als die Satire des Provinzial, sind sie dichterisch gewiß wertvoller als jene, obschon sie bei weitem weniger wirkungsvoll sind. Ihr Sinn ist oft dunkel und schwer verständlich, was einerseits ihrer Popularität gewiß nicht geringen Eintrag tat, andererseits zu zahlreichen Kommentaren Anlaß gegeben hat.

3. Geboren um 1412 und gestorben um 1490 als corregidor von Toledo, ist **Gómez Manrique** der Bruder jenes Don Rodrigo, conde de Paredes, dessen Gedächtnis sein Sohn Jorge Manrique in den *Coplas a la muerte de su padre* verherrlicht hat. In seinen der provenzalisch-galizischen Schule angehörenden kleinen Dichtungen, Liebespoesien, Scherzfragen und dergleichen ist er ein hervorragender Verskünstler, ohne sich an Tiefe der Gedanken und Gefühle unter den Cancioneropoeten sonderlich auszuzeichnen. In seinen größeren Kompositionen dagegen reagiert seine Dichterseele mächtig auf den Druck der im Innersten morschen und haltlosen politischen und moralischen Zustände des Landes. So in einem Klagelied auf den von ihm verehrten und bewunderten Marqués de Santillana (verfaßt aus Anlaß seines Todes, 1458, und betitelt *El Planto de las Virtudes é Poesia)* das nichts anderes als ein Lob der alten Zeit und ein Protest gegen die neue ist. In den „Ratschlägen" *(Consejos)* mahnt er Diego Arias de Avila, den Günstling König Heinrichs IV., er möge im Gebrauch seiner Macht das rechte Maß halten und Großen wie Kleinen ein gerechter Vollstrecker der Gesetze sein; dabei redet er in bewegten, eindringlichen Tönen, in ergreifender Anschaulichkeit und Schlichtheit der Beispiele und in Verskadenzen von oft entzückender Anmut über die Unbeständigkeit menschlicher Größe, über die Wankelmütigkeit der Fürstengunst, über die Eitelkeit alles Irdischen, und preist mit horazischer Wärme den Frieden der Seele als das einzig Erstrebenswerte. In volkstümlicher, leicht verständlicher Form rügt er schließlich in einem politischen Spottgedicht mit dem Titel *Exclamacion é querella de la gobernacion* die Miß-

stände in der Verwaltung einer nicht genannten Stadt. Dem aufmerksamen Leser wird ohne weiteres klar, daß er überall, wo er Stadt sagt, das ganze Land meint, und daß auch diese Dichtung nichts anderes ist als eine Auflehnung gegen die verlotterten Zustände des Reiches unter dem unseligen Heinrich IV. Ein Krippenspiel, für die Nonnen von Calabazanos verfaßt und durch kindliche Einfachheit des Tones ausgezeichnet, bildet für uns eine willkommene Spur auf dem weiten, noch so wenig bekannten Wege der Entwicklung, den das spanische Drama von seinen Anfängen bis auf Juan del Encina durchlaufen hat.

Der Gedanke der Vergänglichkeit alles Irdischen ist dem ganzen Mittelalter innig vertraut und lebt in ihm in tausend prosaischen und poetischen Gestaltungen fort und fort, doch blieb es just dieser Epoche kultureller Erniedrigung vorbehalten, den Dichter von Gottesgnaden zu gebären, der jenem uralten Gedanken eine neue Form zu geben berufen war, die glänzendste, bestechendste, ergreifendste Form, die er während des Mittelalters erhalten konnte, und die er vielleicht überhaupt je erhalten hat. Der Dichter war **Don Jorge Manrique** und sein Werk heißt kurz die *Coplas a la muerte de su padre.* Um 1440 als Sohn des Don Rodrigo, conde de Paredes geboren, als Sprößling einer Familie von tapferen Kriegern und einer Epoche wilder Parteikämpfe aufgewachsen, nahm Don Jorge allzu lebhaften und tätigen Anteil an den Wirren seiner Zeit und mußte denn auch im frühen Alter von einigen 38 Jahren in einem der wilden Scharmützel sein Leben lassen. Was er außer den *Coplas* noch an Versen verfaßt hat, ist nicht des Erwähnens wert, während hingegen die Elegie auf den Tod seines Vaters alle lyrische Dichtung seiner Zeit weit überragt, ja für manche das einzig Lesenswerte darstellt, was uns die spanische Literatur des 15. Jahrhunderts hinterlassen hat. Eine gekürzte Prosaauflösung der 40 Strophen mag dem Leser einen schwachen Begriff von deren tiefem Gehalt an Stimmung, an rein menschlichem Gefühl und an poetischer Kraft des Ausdrucks vermitteln.

„Erwache, schlummernde Seele, und ermuntere den Verstand zu der Betrachtung, wie schnell das Leben schwindet und leise der Tod herantritt, wie eilig die Lust vergeht und nur der Schmerz zurückbleibt. Strömen gleich münden unser aller Lebensläufe in das Meer des Todes. Wo bleibt der Liebreiz der Jugend und die Geschmeidigkeit der Glieder, wenn das Alter sich einstellt? Wie eilende Rosse führen uns die irdischen Freuden dem Hinterhalte des Todes zu. Ihm gelten Päpste und Prälaten soviel wie die ärmsten Hirten. Die Könige Johann und Heinrich, die Infanten von Aragón, Alvaro de Luna und die Brüder Pacheco sind klägliche Beispiele irdischer Vergänglichkeit. Das Scheiden aus des Lebens Jammer ist Erlösung; denn des Lebens Anfang ist Weinen, sein Ausgang Bitterkeit. Dazwischen liegt Mühsal, desto mehr je weiter das Leben reicht." — Hieran reiht sich, aus dankbarem Kindesherzen fließend, das Lob des verewigten Vaters, der nach einem an Kämpfen und Erfolgen.

an Opfermut und Treue überreichen Leben, als der Gevatter Tod an seine Türe klopft und ihn einlädt ihm zu folgen, die kraftvollen Worte spricht: „Ich will mit diesem jämmerlichen Leben nicht weiter Zeit verlieren; der göttliche Wille sei in allem auch der meinige; ich sterbe gern und frohen Sinnes, denn Torheit wäre es, am Leben zu hängen, wenn Gott zum Sterben ruft."

Ein Zeichen der tiefen Wirkung dieser elegischen Gefühlspoesie auf Zeitgenossen und Nachwelt sind vor allem die Glossen, mit denen die *Coplas* in immer neuen Variationen ausgesponnen und verziert wurden. Alonso de Cervantes am Ende des 15. Jahrhunderts, Luis de Aranda in der Mitte des 16., Francisco de Guzmán, Rodrigo de Valdepeñas, Luis Pérez, Jorge de Montemayor und Gregorio Silvestre, alle aus der Zeit nach 1550, sind die bekanntesten und erfolgreichsten Nachdichter der berühmten *Coplas* geworden. Venegas de Henestrosa endlich hat sie in Musik gesetzt, und Henry Wadsworth Longfellow kann sich rühmen, sie in wunderschöne englische Verse übertragen zu haben.

4. **Pedro Guillén de Segovia**, einer der besten unter den Dichtern zweiten Ranges während des 15. Jahrhunderts, übersetzte als erster die Psalmen in spanische Verse und verfaßte, ebenfalls als erster, ein kastilisches Reimwörterbuch. Er wurde 1413 zu Sevilla geboren und dürfte die Thronbesteigung Ferdinands und Isabellas kaum erlebt haben, da in seinen Gedichten jegliche Anspielung auf die beiden Herrscher fehlt. Von seinen größeren Dichtungen mag der *Discurso de los doce estados del mundo* erwähnt sein, eine Art sozialer Satire, in der er sich der Reihe nach ein Dutzend der wichtigsten Stände, wie Fürsten, Prälaten, Ritter, Mönche, Bürger, Kaufleute, Arbeiter und dergleichen vornimmt, um ihnen die Leviten zu lesen. Sein bestes Werk sind entschieden die *Siete Salmos penitenciales trovados*, eines der ganz wenigen Beispiele reiner Bibelpoesie des spanischen Mittelalters. Trotzdem der ernste Gegenstand im leichtfüßigen Metrum der *Proverbios* des Marqués de Santillana (achtzeilige Strophen mit je vier Halbversen) behandelt wird, zeichnet er sich durch edle Kraft des Ausdrucks und poetischen Schwung aus.

Zusammen mit Pedro Guillen de Segovia beschließen die Reihe der Dichter dieser Periode zwei gewandte Verseschmiede, deren flüssig geschriebene und zum Teil leichtfertige Poesien sich der allgemeinen Depression der paar Dezennien, welche die unselige Regierung Heinrichs IV. umfaßt, nicht allenthalben einfügen wollen. **Alvarez Gato**, in seiner Jugend Verfasser von nicht minder flotten wie zierlichen Liebesgedichten, geht erst im reifen Alter demütig in Sack und Asche; er entschließt sich, der allgemeinen Jammerstimmung dadurch Rechnung zu tragen, daß er auf ein paar von seinem Freunde Hernan Mexia in Frageform verfaßte und energisch moralisierende Strophen (des Inhalts, warum es im Reiche weder Gerechtigkeit noch Ehrlichkeit, weder einfach-frommen Sinn noch Sittenreinheit mehr gebe), die entsprechende Antwort gibt. Sie ist dem Sinne nach streng

religiös, in der metrischen Form jedoch und in einzelnen, genial inspirierten und glänzend gefaßten Gedanken von dermaßen hohem künstlerischen und gefühlsmäßigen Reize, daß man kein Bedenken getragen hat, sie als das beste Gedicht dieser Periode nach den *Coplas* des Jorge Manrique zu bezeichnen. **Anton de Montoro** (el Ropero de Cordoba genannt) wie Juan de Valladolid, Rodrigo Cota und manch anderer von den leicht beschuhten Sängern seines Jahrhunderts ein konvertierter Jude, seines Zeichens ein bescheidener Flickschneider, Trödler und Poet dazu, hat von seiner armseligen Tätigkeit und Herkunft viel Volkstümliches in seine Dichtung hinübergerettet. Er führt eine scharfe Zunge gegen seine dichtenden Zeitgenossen, soweit sie im Wetteifer mit ihm um die Gunst hoher Gönner buhlen, verfaßt grobschlächtige Epigramme, die kein geringerer als Lope de Vega mit denen des Martial verglich, findet aber auch Töne echten Gefühls, wenn er aus Anlaß der Judenpogrome des Jahres 1474 leidenschaftlich um Gerechtigkeit für seine armen Volksgenossen fleht. Sein Rasse- und Religionsgefährte **Rodrigo Cota**, der wie er kein Bedenken getragen hatte, in Zeiten der Gefahr den Glauben der Herrscher gegen den Glauben der Väter einzutauschen, aber im Gegensatz zu Montoro sich nicht schämte, den Verräter zu machen und die Rolle des Judenangebers zu spielen, ist der Verfasser eines geschickt versifizierten *Diálogo entre el Amor y un cavallero viejo*. Ein abgelebter Mummelgreis geht da in seinen alten Tagen noch dem Amor in die schlau gespannten Netze, um hinterher nur Hohn und Spott davon zu ernten. Das in der Sprache flüssige, in der Wirkung mehr zynische als komische Zwiegespräch wird von manchen (mit Unrecht, glaube ich) für ausgeprägt dramatisch gehalten und den Anfängen der Komödie zugerechnet.

Der bei Gelegenheit des Alvarez Gato genannte **Hernan Mexia** darf schließlich nicht vergessen werden als einer der besten unter den gewiß nicht wenigen Vertretern der frauenfeindlichen Dichtung des spanischen Mittelalters. Er war es, der in den *Defectos de las condiciones de las mugeres* in Nachahmung der bezüglichen Werke des Boccaccio und des Pedro Torellas der misogynen Poesie seines heimischen Schrifttums eine Satire anfügte, die in ihrer spöttischen Kraft und rücksichtslosen Schärfe ein glänzendes Vorspiel zu Castillejos berühmtem „Zwiegespräch über die Weiber“ bilden sollte.

VIERTER ZEITRAUM

DIE RENAISSANCE ODER DAS WERDEN DER NATIONALLITERATUR UNTER VERSTÄRKTEM ZUSTROM FREMDER FORMEN UND IDEEN (1474—1555)

XII. ALLGEMEINE ÜBERSICHT

Humanismus und erasmistische Reformation sind die beiden Formen, in denen die Renaissance in Spanien wirksam wird. Sie hat in diesem Lande andere Wirkungen als in Italien, weil sie das spanische Volk in einem anderen Stadium der Entwicklung trifft als das italienische. Dort erschüttert sie die geistigen Grundlagen einer ausgeprägt mittelalterlichen Gesellschaft, die sich erst aus dieser Revolution zu einer inneren Wiedergeburt, zu einer freieren Auffassung von Natur und heidnischem Altertum emporringt, zugleich aber in heidnisch freiem Lebensgenuß die schlimmsten Leidenschaften entfesselt. Hier findet sie eine seit Jahrhunderten religiös und seit kurzem auch politisch in sich gefestigte und geeinte Nation, die bereits den Höhepunkt ihrer völkischen Entwicklung zu erklimmen im Begriffe steht und die in der Unerschütterlichkeit ihrer Glaubenseinheit für die ethischen und religiösen Ideen der neuen Bewegung viel geringere Empfänglichkeit aufweist als für die reformatorischen Gedanken und Ideale eines Erasmus.

1. Die katholischen Könige – dieser Ehrenname wird ihnen von der Kurie verliehen – verschmelzen durch ihre Heirat Kastilien und Aragón zu einem einzigen Reiche, und ihnen verdankt die spanische Nation ihren endgültigen einheitlichen Zusammenschluß. Sie einigen das von Bürgerkriegen zerrissene Land, sie wissen mit fester Hand die gelösten Bande von Recht und Eigentum, von Treu und Glauben, von Ordnung und Sitte neu zu knüpfen. Die Inquisition setzt der grenzenlosen Entartung des kirchlichen und religiösen Lebens einen mächtigen Damm entgegen. Dem Gesetze wird mit grausamer Strenge Nachdruck verschafft, der Adel zu politischer Ohnmacht verurteilt, die Burgen der selbstherrlichen Barone und Wegelagerer geschleift, der Widerstand des Volkes gegen die Straßenräuber und die gewalttätigen Großen in den *hermandades*, einer Art Bürgerwehr, planmäßig organisiert, Handel und Münzwesen durch genaue Verordnungen geregelt, und eine vorbildliche Heeresorganisation geschaffen. Das Volk sieht in Ferdinand und Isabella seine Retter vor dem Untergang, und der monarchische Gedanke, der durch die Jahrhunderte und noch heute mit dem spanischen Nationalitätsbegriff so eng verwachsen ist, schlägt damals im Herzen des Volkes seine stärksten Wurzeln. Die innere Neuordnung und Regeneration schafft die Grundlage unerhörter äußerer Erfolge. Mit Granada fällt 1492 die letzte Zwingburg der Mauren und mit ihr sinkt die 800 jährige Fremdherrschaft der afrikanischen Eindringlinge in den Staub. Die kühnen Entdeckungsfahrten eines Christoph Columbus legen das Fun-

dament zu der weltumspannenden Kolonialmacht des spanischen Volkes. Das Feldherrntalent eines Gonzalo de Córdoba gewinnt seinem Könige das verlorene Neapel wieder und setzt ihn in den Besitz von Sizilien und Unteritalien. Die Heirat einer Tochter des Herrscherpaares mit dem Sohne Kaiser Maximilians I. und die Entdeckung Amerikas bringen mit einem Schlage Spanien in rege Beziehungen zum Mittelpunkt Europas einerseits und zu fernen, nunmehr der europäischen Kolonisation erschlossenen Weltteilen andererseits. Der inneren Sammlung entspricht der Beginn jener gewaltigen Expansion nach außen, die unter Karl V. ihren Höhepunkt erreichen sollte.

Auf dem Gebiete der Sprache gibt die nationale Einigung dem Kastilischen die literarische Hegemonie. Als Hofsprache konnte es um so leichter die Dialekte aus der Schrift verdrängen, als nur das Aragonesische eine eigentliche Buchsprache ausgebildet hatte und überdies die kastilische Hofpoesie bereits unter Alfonso V. in Aragón und Navarra eingedrungen war. Die Sprache des Zentralreiches wird nunmehr unter Mitwirkung humanistischer Einflüsse die Schriftsprache des ganzen Landes, die Begriffe *castellano* und *español* beginnen gleichbedeutend zu werden, aus einer vorwiegend kastilischen Literatur des Mittelalters wird nunmehr eine spanische Nationalliteratur.

Das Geistesleben dieser Periode steht nicht nur im Banne der neuen Eindrücke und Anregungen des politischen und kulturellen Aufschwungs, es erliegt auch dem Einflusse jener beiden Faktoren. die zur selben Zeit, teils von Italien, teils von Deutschland aus die europäischen Nationen geistig revoltieren: des Humanismus und der Buchdruckerkunst. Italienische Humanisten und in Italien durch die humanistische Schule gegangene Spanier bringen die Wissenschaft von Sprache und Kultur der Antike auf die Pyrenäische Halbinsel herüber und verdichten hier das, was unter den Königen Johann II. und Heinrich IV. nur müßige Spielerei und naive Freude am Neuen gewesen war, zu gründlichem formalen Verständnis und künstlerischem Genuß. Isabella samt ihren Kindern lieh als eifrige Schülerin der neuen Gelehrsamkeit nachdrückliche Förderung, die Großen des Reiches folgten mit Ehrgeiz dem Beispiel der königlichen Familie, und der gesamte junge Adel ging durch die gründliche Schule der zwei großen humanistischen Lehrer, die Italien dem Nachbarlande geschickt hatte: Lucius Marineus Siculus und Petrus Martir Anglerius. Unterrichtswerke und Lehrtätigkeit eines Alonso de Palencia und Antonio de Lebrija, eines Arias Barbosa und Hernan Nuñez verbreiteten die Kenntnis der alten Sprachen und ihres Schrifttums auch unter dem gebildeten und lernbegierigen Teil des Volkes. Des ersteren *Opus synonymorum* und *Universal Vocabulario en latin y romance*, des zweiten *Grammatica latina*, sein *Diccionario* und sein *Compendio de Retorica* bilden die Marksteine dieser Entwicklung der humanistischen Studien in Spanien. Die ersten spanischen Humanisten sind auch die ersten Grammatiker und Lexikographen der spanischen

Sprache. Der *Vocabulario* des genannten Alonso de Palencia stellt den frühesten Versuch einer planmäßigen Erfassung nicht nur des lateinischen, sondern auch des spanischen Wortschatzes dar, Antonio de Lebrija aber wendet die Grundsätze humanistischer Sprachgelehrsamkeit in einer spanischen Grammatik (1492), in einer Abhandlung über die spanische Rechtschreibung (1517) und in einem Kompendium über die Rhetorik (1515) mit Erfolg auch auf das heimatliche Idiom an. Die sprachliche Disziplin der Meisterwerke auch der volkstümlichen Prosa dieses Zeitraums sowie die (von Antonio selbst gerühmte) Sprech- und Vortragskunst der Schauspieler sind der beste Beweis für den formalen Einfluß der Humanisten auf nationales Schrifttum und nationale Sprachentwicklung. Luis Vives endlich, den die Spanier mit Recht als ihren größten Humanisten bezeichnen und der sicherlich zu den gewaltigsten Renaissancegeistern überhaupt gehört, bedeutet für Spanien den Höhepunkt humanistischer Geisteskultur. Auf dem gesamten antiken Wissen fußend, selbst ein tiefer Denker und begabt mit gesundem und scharfen Urteil, schafft er die Grundlage einer neuen, wahrhaft kritischen Forschungsmethode. Altertumswissenschaft *(Exercitatio linguae latinae, Praelectio in Georgica Virgilii, Additiones ad Suetonium* usw.), Theologie *(De passione Christi, De veritate fidei christianae* usw.) und Philosophie *(Indroductio ad sapientiam, De initiis, sectis et laudibus philosophiae* usw.), Rhetorik, Poetik, Erziehungs- und Bildungslehre *(De institutione feminae christianae, De ratione studii puerilis)*, ja sogar soziale Fürsorge *(De subventione pauperum*, vom Rat der Stadt Brügge mit einem goldenen Becher belohnt), alles zieht er in den Bannkreis seiner kritischen Methode, und leistet so, was Antonio de Lebrija für die spanische Grammatik und Sprachentwicklung getan hatte, nahezu für die Gesamtheit der mittelalterlich-spanischen Geisteswissenschaften. Francisco Ximénez endlich (seit 1507 Kardinal, † 1517), der sich unsterbliche Verdienste um die kirchliche Disziplin erwirbt, die Reform der Klöster und die Ertüchtigung des Klerus erstrebt, läßt die Polyglottenbibel von Alcalá, die grundlegenden Werke der mozarabischen Liturgie, die Briefe der heiligen Katharina von Siena veröffentlichen und gründet (bereits 1508) die Universität Alcalá, Zentrum und Hochburg der humanistischen Bestrebungen in Spanien. Der Beginn der Regierungszeit Ferdinands und Isabellas (1474) ist zugleich das Erscheinungsjahr der ältesten bekannt gewordenen Drucke aus spanischen Offizinen. Valencia nimmt den Ruhm für sich in Anspruch, als erste Stadt in Spanien die neue Kunst eingeführt und gepflegt zu haben. In rascher Folge tun sich Druckereien in allen lebhafteren Städten, ja sogar in einzelnen Klöstern auf. Bis zum Ende des 15. Jahrhunderts zählen wir bereits rund 50 mit Namen nachweisbare Buchdrucker in etwa 25 Städten der Halbinsel, während sich bis zirka 1530 die Zahl der Drucker auf einige 80 erhöht. Annähernd tausend Drucken der Zeit der Jahrhundertwende reihen sich etwa 1600 solche in den ersten drei Dezennien des 16. Jahrhunderts an. Diese Zahlen veran-

schaulichen am besten die unbeschränkte Verbreitungsmöglichkeit des nationalen Schrifttums und der durch die Humanisten bearbeiteten altsprachlichen Texte und Übersetzungen. Ein großer Teil der frühesten spanischen Drucker waren eingewanderte Deutsche, und Namen wie Fadrique de Basilea (Friedrich aus Basel), Jacobo Cromberger, Juan Pegnitzer, Pedro Hagenbach, Juan Luschner, Meinardo Ungut, Nicolaus Spindeler sind für immer mit der Geschichte spanischer Buchdruckerkunst und spanischen Buchgewerbes untrennbar verbunden. Um und nach 1500 steht die gotische Type in höchster Blüte, während sie von etwa 1530 ab immer mehr von der kursiven oder Rundtype verdrängt wird.

2. Das gewaltige kontinentale und überseeische Reich der Reyes católicos vermehrt König Karl I. von Spanien bei seinem Regierungsantritt (1516) durch sein väterliches Erbe, die reichen niederländischen Provinzen, und im Jahre 1519 fügt er als Karl V. mit der Kaiserwürde zu diesem Besitze noch die Lande Maximilians. Dieser Tag gebiert in seinem Herzen und im spanischen Volke jenen verhängnisvollen Gedanken einer katholischen Weltmonarchie, der den spanischen Zweig der Habsburger vernichten und das Land ruinieren sollte. Zunächst freilich scheint ganz Europa nur ein einziges geistiges Kolonisationsgebiet für Spanien zu werden. Spanische Professoren lehren in Paris Philosophie und Mathematik, in Krakau die Rechtswissenschaft, in Dillingen und Ingolstadt Theologie. Die niederländische und italienische Presse verbreitet und popularisiert in unzähligen Ausgaben und Nachdrucken das Schrifttum der Halbinsel (man denke an Verlegernamen wie Martin Nuyts, Christoph Plantin, Estefano da Sabio, Giolitto de' Ferrari), sie hält sich sogar spanische Korrektoren (die bekanntesten sind Alfonso de Ulloa, Miquel Servet, der spätere Entdecker des Blutkreislaufes, und Francisco Delgado), die kaiserlichen Kanzler, Sekretäre und Höflinge reisen mit dem rastlosen Herrscher durch ganz Europa, Bekanntschaften anknüpfend, Briefe vermittelnd, Ideen und Anregungen sammelnd (man denke nur an Alfonso de Valdés). Niemals wieder hat spanische Geistigkeit eine solche Expansivkraft bewiesen, niemals wieder standen freilich auch im Lande selbst fremden Ideen Tür und Tor so bereitwillig offen wie damals. Des Erasmus ungeheurer Einfluß auf Spanien ist hierfür das überzeugendste Beispiel.

Die Renaissance unter den katholischen Königen ist ausgeprägt humanistisch, jene unter Karl V. ist erasmistisch. Der vielumstrittene Rotterdamer Humanist und Satiriker, dessen angeblicher Protestantismus in seinem Protest gegen das italienische Renaissanceheidentum und gegen die Verweltlichung alles Kirchlichen besteht, wird zum Vater der spanischen Reformation, einer ganz anderen Reformation freilich, als sie im Norden Martin Luther beabsichtigt und durchführt. Die Schriften des Erasmus, vom Zeitpunkt ihres ersten Erscheinens an in den lateinischen Originalen verbreitet, werden von 1520 ab auch in spanischer Sprache im Lande gedruckt und gelesen. Die

besten und edelsten, die begabtesten und einflußreichsten Köpfe sind Erasmisten: Petrus Martir, Luis Vives, Juan de Valdés, der Generalinquisitor Alfonso Manrique, Francisco de Vergara, der Erzbischof Fonseca, Juan Maldonado, der kaiserliche Kanzler Gatinara und sein Sekretär Alfonso de Valdés, Cristóbal de Villalón und Francisco Sánchez, el Brocense. Ximénez de Cisneros schlägt Erasmus zum Erzieher des späteren Karl I. vor, die ebenso fromme wie unglückliche Katharina von Aragón zeichnet ihn mit ihrer Freundschaft aus und kein Geringerer als der düstere Philipp II. läßt ihm in Brüssel ein Denkmal setzen. Bekannt sind des stolzen Rotterdamers eigene Worte über seine Beziehungen zu Spanien: „Ich verdanke den Spaniern mehr als meinen eigenen Landsleuten oder irgendeinem anderen Volke." Und warum wird Erasmus den Spaniern so vertraut? Weil ihnen die Grundzüge seines Wesens so geläufig sind, als wäre seine Wiege nicht am niederländischen Rhein, sondern irgendwo auf der Pyrenäenhalbinsel gestanden. Weil seine Seele (wenn auch aus anderen Vorbedingungen heraus) dasselbe Doppelgesicht trägt wie die Seele Spaniens: ernsten, heiligen Idealismus und lachenden, erdgebundenen Realismus.

Die unmittelbarste Wirkung üben seine Schriften und Lehren auf die spanische Theologie, die damals nach alter Tradition den Vorrang unter allen Wissenschaften genießt und die noch Cervantes als die *reina de todas las ciencias* rühmt. Die von Kardinal Ximénez begonnene Erneuerung des kirchlichen Geistes wird in erasmistischem Sinne fortgesetzt und findet ihre Bekrönung in der glänzenden Vertretung Spaniens auf dem entscheidenden Konzil von Trient (1545 bis 1563). Das Aufblühen der pastoralen Theologie als Wissenschaft unter Philipp II. in der Form der volkstümlichen Exegetik hat seine Wurzeln im Erasmusstudium dieser Periode, und die kommende spanische Mystik ist im Grunde nichts anderes als erasmistische Reinigung und Vertiefung des religiösen Geistes. Erasmus wird indes für seine spanischen Leser und Freunde nicht nur der Reformator christlichen Geistes, sondern auch der Meister des Humanismus, der Apostel des Friedens und der Schönheit. Was die Spanier an ihm lockt, und was sie von ihm zu lernen sich bestreben, das ist die unerreichte Originalität seiner Ideen, die gründliche Kenntnis des klassischen Altertums, die Unabhängigkeit seiner Kritik, die zwingende Schärfe seiner Beweisführung, die fesselnde Form seiner Darstellung, die milde Würze seines jeder Gehässigkeit abholden Humors, und nicht zuletzt sein durstiges Streben nach edler Schönheit, die er als Grundzug nicht nur jeder Kunst, sondern auch jeder menschlichen Handlung sucht und fordert. Was die Spanier dagegen kalt läßt und worüber sie mit nachsichtigem Lächeln hinwegsehen, das sind jene Züge in Erasmi Wesen und Ideen, die sich irgendwie als glaubensfeindlich deuten lassen. Scharfe Satire gegen religiöse Mißbräuche ist ja im eigenen Lande nichts Ungewöhnliches und wird sogar von der Inquisition mit äußerster Milde behandelt; wo immer sich aber des

Spötters Pfeile gegen die Wurzeln spanischer Rechtgläubigkeit richten, da prallen sie wirkungslos ab an dem ehernen Panzer einer Jahrhunderte alten und Jahrhunderte starken Tradition. Erasmus mag in Deutschland und anderwärts viel Schaden gestiftet, zu Spaltung und Unfrieden, zu Entsittlichung und Entkirchlichung manches beigetragen haben. In Spanien war sein Einfluß, weil die Vorbedingungen ganz andere waren, größtenteils ein segensreicher. Er hat der spanischen Renaissance vor allem den Typus des innerlich freien Menschen gegeben, jenes Menschen, der von äußeren Schicksalen unabhängig Glück und Unglück nur im eigenen Inneren findet. Der freieste unter diesen Freien war sicher Juan de Valdés. Auf dem Gebiete der reinen Dichtkunst aber sind es vor allem Gil Vicente, Torres Naharro, Diego Hurtado de Mendoza und Cristóbal de Castillejo, die des erasmistischen Geistes unverkennbare Spuren an sich tragen.

3. Die alte Tradition wird mit neuen Anregungen belebt, und so die nationale Eigenart zu um so kraftvollerer Entfaltung gebracht. Der Geist des wiederbelebten klassischen Altertums und der Geist des Erasmus gesellen sich als fremde und doch verwandte Züge zu Idealismus und Realismus als den Grundelementen der spanischen Seele. Das ist die Quintessenz der spanischen Renaissance.

Im schöngeistigen Schrifttum, das uns ja hier in erster Linie beschäftigt, laufen gelehrtes und volkstümliches Empfinden und Dichten in ziemlich scharf getrennten Bahnen nebeneinander her. Während jenem teils der Humanismus, teils gleichzeitige italienische Vorbilder Anregung und Förderung geben, schöpfen diese aus dem volkstümlichen Schatze der Überlieferung und des täglichen Lebens und nehmen das vergangene und zeitgenössische Treiben des eigenen Volkes in dessen unverfälschter Sprache zum Gegenstand ihrer Werke. Wenn sie da und dort sich plusternd mit humanistischen Federn schmücken, so ist das nur ein Zugeständnis an den gelehrten Geschmack der gebildeten Kreise und fügt sich dem ganzen Werdegang literarischer Entwicklung recht wohl ein. Die *Celestina*, der *Romancero*, der *Lazarillo*, die *Eglogas* und *Farsas* des Encina sind die ewig lebendigen, unzerstörbaren Denkmäler dieser einzigartigen Nationalisierung der Literatur eines Volkes.

XIII. DAS ZEITALTER DER REYES CATOLICOS (1474—1516)

1. Ein Spätling, der 50 Jahre früher hätte zur Welt kommen sollen, weil er noch ganz und gar in den Ideen der Zeit um 1440 befangen ist, mag die verflossene Periode hier zum Abschluß bringen und die neue eröffnen. Wir erfuhren bei Villena, Mena und Santillana von einer förmlichen literarischen Schule dilettantisch-oberflächlicher Dantenachahmung, die ihr höchstes Ziel im Ersinnen und Ausspinnen verschrobener Allegorien sah. Der 1468 geborene und um 1522 gestorbene Karthäusermönch **Juan de Padilla** sitzt, während rings um

ihn die neuen Ideen sprossen, nicht nur körperlich, sondern auch geistig in eng ummauerter Zelle, im dichterischen Gedankenkreise vergangener Zeiten befangen, und schmiedet im alten Versmaß des *arte mayor* den „Zwölffachen Triumph der zwölf Apostel" *(Los doce triunfos de los doce Apostolos)*, ein allegorisches Preisgedicht auf die wunderbaren Taten der zwölf biblischen Heilsverkünder, deren jeder unter einem Zeichen des astronomischen Tierkreises dargestellt wird. Sankt Paulus nimmt uns dabei sogar in die Hölle und ins Fegfeuer mit, wobei Dante und Juan de Mena fleißig benützt, stellenweise auch wörtlich kopiert werden. Ein *Laberinto del Marqués de Cadiz*, das zum Glück verlorengegangen ist, hätte die Heldentaten dieses Edlen in 150 Strophen und wahrscheinlich nach dem Vorbild des *Laberinto* von Mena besungen. Ein „Altarbild des Lebens Christi" *(Retablo de la vida de Christo)* endlich ist von seinen allegorischen Dichtungen noch die genießbarste, eben weil sie rein erzählenden Charakters ist und die symbolische Ideenverkapselung sich darauf beschränkt, die vier Evangelien als die vier Tafeln eines Altarbildes darzustellen.

Dem Ideenkreise Padillas gehören noch einige weitere Dichtungen dieser Periode an, bei denen wir uns indes, ihrer geringen Bedeutung entsprechend, auf einen bloßen Hinweis beschränken dürfen. Es sind des **Diego Guillén de Avila** *Panegírico de la Reyna Católica* und *Panegírico de Don Alonso Carillo*, zwei Lobgedichte ganz im Stile des Juan de Mena, ein anonymer *Libro de la Celestial Jerarquia*, dessen einzige zwei bis jetzt bekannte Drucke eine kostbare Seltenheit bilden, und die *Historia Parthenopea* des **Alonso Hernández**, ein biographisches Preislied auf Gonzalo de Córdoba, den Gran Capitán, dichterisch einfältig, aber nicht ohne historischen Wert als zeitgenössischer Bericht.

Fray Iñigo de Mendoza ist ein frohes Weltkind im priesterlichen Gewande und einer, dem das schöne Geschlecht anscheinend mehr zu schaffen machte, als gute Sitte es zuließ. In seinen Werken vereint er die Geschmacks- und Geistesrichtung des Humanisten mit der unverfälschten Natürlichkeit und Beweglichkeit des Volksdichters. Besonders stark ausgeprägt ist in ihm der Sinn für moralisierende Satire, und folgerichtig kommt er auch in seinem Hauptwerk, einer Leben-Jesu-Dichtung, vor lauter boshaften Seitenhieben auf die schlimmen Zeitgenossen nicht vom Flecke, so daß die ganze Vita Christi schon mit dem bethlehemitischen Kindermord endet. Sie liest sich im übrigen glatt und flüssig, bewegt den Leser an manchen Stellen durch edle Schönheit der Gedanken, die an Miltons lyrisches Pathos erinnern, und ergötzt ihn an anderen durch den Freimut des satirischen Ausdrucks. Das volkstümliche Element, in Form von Romanzen, Weihnachtsliedern und einer dramatischen Szene zwischen dem Engel und den Hirten von Bethlehem, ist auf das innigste mit dem Gesamtwerk verwachsen und, eben infolge seiner Volkstümlichkeit, von rassiger, humorvoller Realistik. Des Fray Iñigo übrige

Dichtungen, zumeist ebenfalls religiösen Gegenstandes, sind heute, so populär sie ihrerzeit waren, völlig vergessen.

Fray Ambrosio Montesino, Franziskanermönch wie Iñigo de Mendoza, später Bischof von Cerdeña und zeitlebens ein eifriger Hofgänger, ist ein rechtschaffener und ehrlich frommer dichtender Prediger, der dem gläubigen Volke den Weg zur Himmelstür in gefälligen, dem Verständnis und Humor des kleinen Mannes angepaßten Versen zu weisen sich bestrebt. In seinem Bemühen, der Erfassung der göttlichen Lehre durch inneres Erleben, durch gefühlsmäßiges Verstehen das Wort zu reden, hat als einer der ersten das mystische Element in die volkstümliche spanische Dichtung eingeführt. Er teilt sich im übrigen mit Fray Iñigo de Mendoza in den literarischen Ruhm (von dem gewiß beide selbst keine Ahnung hatten), die Verschmelzung der gelehrten und der volkstümlichen Dichtung begonnen zu haben. Seine Verse wurden frühzeitig (seit 1508) in einem eigenen *Cancionero* gesammelt und gedruckt. In der christlichen Literaturgeschichte sicherte ihm seine spanische Bearbeitung der *Vita Christi* des Straßburger Karthäusermönches Landulphus de Saxonia einen hervorragenden Platz.

Neben der allegorischen und religiösen Verskunst eines Padilla, Mendoza und Montesino beherrschen die Lyrik dieses Zeitraums vor allem die zwei mächtigen Gruppen der Cancioneropoesie und der Romanzen.

Mit dem Ende des 15. Jahrhunderts war die höfische Lyrik Gemeingut aller Gebildeten geworden, und wer immer Lust und Begabung dazu spürte, dichtete munter nach den Mustern der alten Hofdichter in der leichtgeschürzten Kunst galizischen Ursprungs weiter. Der neuerfundene Buchdruck griff naturgemäß mit Vorliebe nach beliebten und vielbenützten Werken, und nur an ihm lag daher zweifellos auch die Schuld, wenn die literarische Sitte, jeglichen wertlosen lyrischen Kleinkram in dickleibigen ***Cancioneros*** anzusammeln, in einer Art Spätblüte dieser Dichtkunst neuerdings in Schwung kam. So begann sich denn seit 1511, wo Hernando del Castillo in einem zu Valencia gedruckten *Cancionero general* ältere Poesien von Rodríguez del Padrón, Juan de Mena, Fernan Pérez del Guzmán und anderen zusammen mit den Gelegenheitsgedichten von einem runden Hundert zeitgenössischer Dichter untergeordneten Ranges veröffentlichte, eine reichhaltige Literatur von solchen Sammelsurien anzuhäufen, deren bequeme Zugänglichkeit und rasche Verbreitung gewiß manchen zum Dichten anregen mochte, der es sonst würde haben bleiben lassen. Bald nach dem *Cancionero general* erschien ohne Ort und Jahr, von Juan Fernández de Costantina größtenteils und ziemlich ungeschickt aus dem älteren Werke zusammengestoppelt, eine kleinere Sammlung unter dem Titel *Cancionero llamada Guirlanda*, die heute nur mehr als bibliographische Seltenheit Wert hat. Es folgten in kurzen Abständen vermehrte und verbesserte Neuauflagen des

Cancionero general (Valencia 1511, Toledo 1517 und 1520), zwischendurch eine weitere, besonders eigenartige Kollektion mit dem Titel *Cancionero de obras de burlas* (Valencia 1519), eine haarsträubende Zotensammlung, und darum heute so vergriffen, daß nur mehr ein einziges Originalexemplar (das des British Museum) vorhanden ist, dann wiederum eine Auflage des *Cancionero general* (Toledo 1527), die sich einen großen Teil der Obszönitäten aus den *Obras de burlas* zu Gemüte führte, bis schließlich mit dem *Cancionero* von Sevilla 1535 die Reihe der expurgierten, d.h. von allem, was Religion und gute Sitte gefährden konnte, gereinigten Ausgaben begann. Die Sevillaner Edition erlebte ebenda 1540 eine zweite Auflage, der sich 1552 eine Ausgabe von Zaragoza anschloß. Mit zwei Antwerpener Drucken von 1557 und 1573 scheint schließlich die Lebensfähigkeit dieser Sammlungen ihr Ende erreicht zu haben.

Welche Arten von Lyrik sind nun in diesen *Cancioneros* enthalten? *Galanes y eloquentes decires*, so rühmt die *Guirlanda*, das heißt „Gelegenheitsgedichte im höfischen Geschmack des eben verflossenen Jahrhunderts", wenn wir es frei übersetzen wollen. Im allgemeinen wechseln Scherzgedichte, Rätsel, Frag- und Antwortspiele, Liebesklagen, Glossen und Devisensprüche nach alter Manier in bunter Reihenfolge ab. Neu ist die Sitte, auch größere, zumeist immer noch allegorische Versgedichte einzelner Autoren mit aufzunehmen. Ein merklicher Wandel ist ferner in der religiösen Poesie dieser *Cancioneros* eingetreten: die unschuldige Einfalt der zarten Marienminne ist da und dort einer burlesken Renaissancefrechheit gewichen, die sich daran ergötzt, religiöse Texte in schamlosem Zynismus zu parodieren. Die Dichter des *Cancionero general* auch nur mit Namen anzuführen, wäre gänzlich nutzlos und insbesondere hier unmöglich; ohne die anonymen sind es nämlich schon 138. Nur der eine oder andere ragt kaum merklich aus dem Haufen hervor und verdient vielleicht ein kurzes Memento. So Cartagena, mit dem Bischof Alonso des gleichen Namens möglicherweise verwandt, aber sicher nicht identisch, und wegen der Grazie seiner höfischen Liebespoesie viel gerühmt, dann Garci Sánchez de Badajoz, dessen *redondillas* ein Lope de Vega unvergleichlich fand und dessen *Lecciones de Job alegorizadas al amor* eine gute Probe von der neuen Auffassung religiöser Lyrik geben, sowie schließlich noch Rodrigo de Cota, der mit seinem *Diálogo entre el Amor y un Viejo* für einzelne Dichtungen des Juan del Encina vorbildlich wurde.

Den zwei Arten von *Cancioneros*, die wir bisher kennen lernten — die Hofsammlungen vom Typus Baena, und die Mischsammlungen vom Typus des *Cancionero general* — fügen sich schließlich als dritte und letzte Art die Spezialsammlungen einzelner Autoren an, deren ausgewählten oder sämtlichen Dichtungen man ebenfalls zuweilen den Titel *Cancionero* voransetzte. Die wichtigsten Beispiele solchen Gebrauchs sind die *Cancioneros* von Juan del Encina (1496), von Pedro Manuel de Urrea (1513), von Montesino (1527) und von Jorge de

Montemayor (1554). Der Titel *Cancionero de Romances* einer in Antwerpen wiederholt erschienenen Romanzensammlung ist eine mißglückte Analogiebezeichnung, die sich in Spanien selbst nicht einbürgerte und die wohl lediglich auf das mangelhafte Verständnis des Antwerpener Druckers zurückzuführen ist.

Seit den grundlegenden Forschungen des Katalanen Milá y Fontanals (1874) stand die Auffassung über die Herkunft der spanischen **Romanzen** ziemlich fest. Sie galten für Reste oder Bruchstücke der alten Heldenlieder, und noch Heinrich Morf hat in diesem Sinne das glänzende Schlagwort geprägt, die spanische Romanzenpoesie sei ein episches Trümmerfeld. Neuerdings indes will R. Foulché-Delbosc in den Romanzen selbständige Dichtungen sehen, die kurz vor ihrer Veröffentlichung erst abgefaßt wurden und die, soweit sie überhaupt epische Stoffe behandeln, nur durch literarische Tradition mit den alten *cantares de gesta* verbunden seien. H. R. Lang hingegen vertritt die Ansicht, es habe im mittelalterlichen Spanien (etwa vom 10. Jahrhundert ab) episch-lyrische Gedichte in Achtsilbnern gegeben, aus denen sich die Romanzen entwickelt hätten. Die Einzelheiten dieser Theorien, auf die hier aus räumlichen Gründen nicht näher eingegangen werden kann, muß sich der für sie interessierte Leser leider immer noch aus zahlreichen, teils schwer zugänglichen Einzelstudien mühsam zusammensuchen, und es wäre eine gewiß nützliche und dankenswerte Aufgabe, die bisherigen Ergebnisse dieser Forschungen übersichtlich zusammenzufassen. Die metrische Form der Romanze ist von echt volkstümlicher Einfachheit: sie besteht aus achtsilbigen Versen in unbestimmter Anzahl, die ungeraden ohne, die geraden mit Assonanz. Die auf der beliebigen Verszahl beruhende scheinbare Regellosigkeit dieses Metrums wird erheblich eingeschränkt durch eine Art rhythmischen Ausgleichs, dessen gewöhnliche Spannung je vier Verse umfaßt und mit einer mehr oder weniger wesentlichen Sinnpause (äußerlich meist durch ein entsprechendes Interpunktionszeichen markiert) am Ende des vierten Verses abschließt. Die Annahme mancher Forscher, je zwei dieser 8-Silbner seien nur willkürlich getrennte 16-Silbner, und die Romanze bestehe also in Wirklichkeit aus Versen von 16 Silben mit durchgehender Assonanz, kann wiederum hier lediglich verzeichnet, nicht aber diskutiert werden. Die Überlieferung der Romanzen setzt planmäßig und erfolgreich erst mit dem Aufkommen des Buchdrucks ein. Handschriftliche Sammlungen von der Art der *Cancioneros* aus der Zeit vorher sind nicht erhalten und haben auch kaum je existiert. Dagegen hat man in neuester Zeit sichere Spuren der sogenannten *pliegos sueltos*, das ist der Romanzendrucke auf fliegenden Blättern aus der Zeit kurz nach 1500, nachgewiesen, so hartnäckig auch die Wahrscheinlichkeit solcher Drucke vorher von manchen geleugnet worden war. Vereinzelte Romanzen finden sich bereits in den *Cancioneros* des 15. Jahrhunderts weitläufig verstreut, während die frühesten uns bekannten Sammlungen erst von rund 1550 ab erscheinen, und zwar anfänglich

anonym, dann mit den Namen der Sammler: so der bereits erwähnte *Cancionero de Romances* ohne Jahr von Antwerpen, dessen zweite Auflage von 1550 ist, und in Spanien selbst eine ***Silva de varios romances*** in zwei Teilen von Zaragoza 1550; die Kollektionen von Alonso de Fuentes (Sevilla 1550), von Lorenzo de Sepúlveda (Antwerpen 1551), von Juan de Timoneda (Valencia 1572—1573), von Pedro de Padilla (Madrid 1583) und andere mehr. Auf sie folgt dann an der Jahrhundertwende der große *Romancero general* (Madrid 1600) mit seinen Fortsetzungen, der *Segunda Parte* (Valladolid 1605) und der *Primavera y Flor* (Madrid 1621).

Nach Art und Zeit ihrer Entstehung scheidet man die Romanzen am besten 1. in alte *(viejos)*, d. h. die volkstümlichen, anonymen, wohl auch zeitlich die ältesten (bis zum 15. Jahrhundert), 2. in gelehrte, d. h. die in Nachahmung der ersteren von Dichtern des 16. Jahrhunderts verfaßten und stets unter dem Namen des Autors gehenden, 3. in Kunstromanzen, d. h. die ausgesprochen lyrische Dichtung des 17. Jahrhunderts in Romanzenform, und schließlich 4. in vulgäre, die seit dem Ende des 17. Jahrhunderts und herauf bis heute für volkstümliche Unterhaltungszwecke gedichtet und vielfach von Blinden auf Straßen und Plätzen gesungen werden. Stofflich läßt sich das ganze Romanzengut etwa in folgende Zyklen teilen: 1. epische, die das Gesamtgebiet der Geschichte und Sage, vorwiegend natürlich der spanischen, aber auch der griechischen und römischen sowie der Heiligen Schrift umfassen; 2. Ritterromanzen, die aus dem Fabelreich der *novela caballeresca* hervorgegangen sind, also auch novelleske Stoffe besingen; 3. Maurenromanzen *(r. moriscos)*, die entweder von Liebesgeschichten zwischen Christen und Arabern handeln oder Episoden aus den maurisch-christlichen Kämpfen besingen und, wofern das letztere zutrifft, auch Grenzromanzen *(r. fronterizos)* heißen; 4. lehrhafte Romanzen moralischen, religiösen, philosophischen Inhalts und zumeist später Entstehung. Wie man sich auch zu dem Problem des Ursprungs der Romanzen stellen mag, das eine ist jedenfalls sicher, daß die Romanzendichtung des 14. und 15. Jahrhunderts im Gegensatz zur höfisch-gelehrten Cancioneropoesie die wahrhaft volkstümliche Lyrik bildet.

Einfluß und Verbreitung der Romanzendichtung ist sowohl in Spanien als auch im übrigen Europa von beispielloser Kraft und Dauer gewesen. In Spanien insbesondere hat sie neben ihrer dichterischen Eigenblüte durch Jahrhunderte den Roman und das Drama mit neuen Ideen befruchtet. In Frankreich ist mit der Kunst eines Pierre Corneille und eines Victor Hugo in manchen ihrer Werke aufs innigste die spanische Romanzenpoesie verbunden. Sie ist es auch, die der europäischen Romantik den maurischen Süden erschließt und mit ihm den Zauber der Alhambra, den blauen Himmel Andalusiens und die rührseligen Geschichten von den Liebschaften der letzten Abencerragen. In Deutschland endlich haben Geibel, Schack und Heyse im spanischen Romanzengarten die schönsten Blüten deut-

scher Lyrik gepflückt, und gerade in Deutschland hat die spanische Romanze ihre erste und gründlichste Erforschung gefunden.

2. Eine erste Blüte des spanischen ***Ritterromans*** fällt in die Zeit zwischen 1300 und 1400; in sie müssen wir uns die Anfänge, die Entwicklung der Art aus den europäischen Romanzyklen hineindenken. Eine zweite erwächst während des 15. Jahrhunderts; in ihr verstärkt sich das abenteuerliche Moment und zu ihm gesellt sich das empfindsame. Eine dritte und letzte setzt ein mit der unbeschränkten Verbreitungsmöglichkeit des Manuskriptes durch den Buchdruck (etwa ab 1480) und reicht hinauf bis zum denkwürdigen Erscheinungsjahr des *Don Quijote* (1605). Sie gibt dem Ritterroman nicht nur für Spanien, sondern auch für das übrige Europa die endgültige Form, sie macht ihn überdies aus der Lektüre bevorzugter Kreise zum Unterhaltungsstoff des gewöhnlichen Volkes. Zum Haupt- und Glanzstück dieser dritten Blüte aber sollte der in seinen Grundzügen noch aus der ersten überkommene *Amadis* werden. Portugal, Spanien und Frankreich haben den Ruhm für sich in Anspruch genommen, die Heimat des *Amadis* zu sein. Alle Theorien aber sind im Grunde müßig, solange nicht der sogenannte Urtext, das heißt die früheste Fassung des Romans oder doch wenigstens unwiderlegliche und hinreichend deutliche Zeugnisse für sie ans Licht gezogen werden. Der spanische Text des vier Bücher umfassenden *Amadis* wurde von dem *honrado é virtuoso caballero Garci Ordoñez de Montalvo* verbessert und gereinigt, wie von der ältesten uns bekannten Ausgabe ab (Zaragoza 1508) die Vorreden versichern, und um ein fünftes Buch vermehrt. Diese spanische Version muß bald nach 1492 entstanden sein, da im Prolog von der als kurz vorher erfolgten Einnahme Granadas die Rede ist.

Den Grundzug des Romans bildet die Liebe des herrlichsten aller Ritter und tapfersten aller Helden, Jung-Amadis, zu Oriana, der schönsten und süßesten aller Prinzessinnen. Fährnisse aller Art bedrohen ihr Glück, hindern ihre Vereinigung. Gefahrvolle Abenteuer mit Rittern und Zauberern, Riesen und Zwergen, Feen, Dämonen und Fabeltieren muß der sieghafte Held in diesen Verwicklungen bestehen, Könige, Fürsten, Einsiedler, Edelfrauen und Zofen greifen mit schlimmer und guter Hand in seine Schicksale ein, bis er endlich nach Jahren des Kampfes und der Sehnsucht die Geliebte als Gattin heimführen darf. Die große Leidenschaft der Helden und Heldinnen des Amadisromans ist die Liebe. Feurige Ritterminne voll ungestümen Verlangens, voll heroischer Aufopferungsfähigkeit, unentwegter Treue, blinder Ergebenheit. Heimlich glühende Frauenliebe voll Eifersucht, Hingebung und Sinnenlust. Neben diesem Gefühlsmoment ist es fast ausschließlich das Abenteuermotiv, das die Handlung nährt. Obliegt der Held nicht der Liebe, so obliegt er dem Kampf. Er kämpft einzeln oder in Schlachten, besteht Gefahren aller Art, macht sich zum Beschützer, Befreier und Helfer aller Schwachen und Bedrängten, sucht die Gefahr nie, findet

sie aber stets, und wird durch seine Abenteuer der Mittelpunkt einer Unzahl von Episoden und Nebenhandlungen, die nicht immer mit den Hauptereignissen in innerem Zusammenhang stehen, dafür aber der Erzählung jene stets wechselnde Lebendigkeit und stets sich erneuende Spannung verleihen, die das Entzücken von Generationen naiver, sensationslüsterner Leser werden sollten.

Um eine Stufe tiefer als der Ritterroman steht die durch ihn inspirierte reine Abenteuerchronik, deren typisches Beispiel die (zuerst in Sevilla 1547 gedruckte) Reise des Infanten Don Pedro in die vier Weltteile ist, langweilig zu lesen, jedoch kulturhistorisch von Bedeutung wegen der vom Priester Johannes (Preste Juan) berichtenden Kapitel. Der Buchdruck hilft natürlich auch den vielen während des 14. und 15. Jahrhunderts übersetzten oder nacherzählten Ritterromanen der großen europäischen Zyklen zu neuem Aufleben, und Bücher wie *La linda Melosina* (Tolosa 1489), *Oliveros de Castilla* (Burgos 1499), *Roberto el Diablo* (Burgos 1509), *La Reina Sebilla* (Sevilla 1532), *La Demanda del Sancto Grial* (Sevilla 1535) finden ebenso eifrige Drucker wie begierige Käufer. Eine wunderliche Mischung aus Gefühlspoesie, Ritterromantik und allegorischem Formenkram ist endlich des **Diego de San Pedro** *Carcel de Amor* (zuerst gedruckt Sevilla 1492). Der Dichter sieht mit an, wie ein unglücklicher Liebhaber von der symbolischen Gestalt des Verlangens, einem wilden Ritter, in Ketten nach dem Kerker der Liebe geschleppt wird, und folgt den beiden nach. Dort wird er Zeuge davon, wie die unglücklichen Gefangenen die größten Qualen erdulden, und läßt sich von einem derselben überreden, seiner Geliebten von Zustand und Aufenthalt ihres armen Verehrers Botschaft zu überbringen (bis hierher reicht ungefähr der allegorische Teil des Romans) und in der Folge einen Briefwechsel zwischen beiden zu vermitteln. Schließlich gelingt es dem Verliebten, aus dem Kerker zu entkommen und um die in Schmerzen Angebetete zu werben. Doch ihre Vereinigung hindert ein verwickeltes Netz von falschen Beschuldigungen, abenteuerlichen Kämpfen mit Nebenbuhlern und tragischen Mißverständnissen (in diesem Teil wird die Erzählung zum reinen Ritterroman) und zuletzt beschließt der Held, weil er von der Geliebten einen Absagebrief erhält, freiwillig Hungers zu sterben.

Die Korrespondenz zwischen dem Liebespaar, die in so ausgedehnter Verwendung im Roman absolut neuartig war, und in der ein gut Teil echter Gefühlspoesie steckt, ist voll von verliebten Albernheiten und gesuchten Zärtlichkeiten, im ganzen ein altertümlicher Liebeskatechismus von eigenartigem Reiz. Man hat das Büchlein deswegen auch mit Recht das Liebesbrevier der zeitgenössischen Hofgesellschaft genannt. Ihm ging um einige Jahre eine ähnliche sentimentaltraurige Geschichte zweier Liebesleute voraus, der *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*, der zwar Diego de San Pedros ausgeprägte Vorliebe für melancholische Liebesklagen ebenso offen zur Schau trägt, wie die *Carcel de Amor*, aber weder in den gefühlsmäßigen noch

in den abenteuerlichen Partien so liebevoll ausgearbeitet ist wie jene. Beide Werkchen fanden nicht nur größte Verbreitung in Spanien, Italien und Frankreich, sondern wurden auch Anregung und Vorbild für zahlreiche kleinere und größere Erzählungen ähnlicher Art, von denen (außer der noch gesondert zu behandelnden *Cuestión de Amor)* zum mindesten des Pedro Manuel de Urrea *Penitencia de Amor*, des Juan de Segura *Proceso de Cartas de amores*, des Luis Escrivá *Veneris Tribunal*, und des Hernando Diaz *Peregrino y Ginebra* eine Erwähnung verdienen.

Die vorhin genannte ***Cuestión de Amor*** (zwischen 1508 und 1512 entstanden) ist von allen Nachahmungen der *Carcel de Amor* die wertvollste, obschon sie sich vom Typus der gefühlvollen und traurig endenden Liebesmär in den Grundzügen ihrer Fabel und in deren episodischer Ausschmückung am weitesten entfernt. Zwei Edelleute erörtern in Zwiesprache und Briefwechsel die schwierige Frage, wer von ihnen beiden in kläglicherer Lage sei, der eine, dem die Geliebte gestorben ist, oder der andere, der sich ohne Hoffnung auf Erhörung in Liebesschmerz verzehrt. Diese kasuistische Gefühlsklitterung dient indes nur als spärlicher Rahmen für eine glänzende Darstellung des Lebens der spanisch-italienischen Adelsgesellschaft von Neapel in der Zeit vor der unglückseligen Schlacht von Ravenna. Nicht nur ritterliche Spiele, Jagden und Turniere werden mit historischer Treue und dichterischer Lebendigkeit geschildert, sondern sogar ein höfisches Hirtenspiel, das aller Wahrscheinlichkeit nach in jenem fröhlichen Kreise wirklich zur Aufführung kam, wird wortgetreu überliefert. Dem italienischen Gelehrten Benedetto Croce ist es gelungen, die unter Pseudonymen verkappten historischen Persönlichkeiten der ganzen Erzählung (mit Ausnahme des Verfassers selbst) zu identifizieren, ein Umstand, der den dichterischen Wert des Berichtes gewiß nicht schmälert, den kulturgeschichtlichen jedoch gewaltig erhöht.

3. Die ***Geschichtschreibung*** nimmt einen relativ bescheidenen Platz in der Entwicklung des spanischen Schrifttums dieser Periode ein. Wie Versdichtung und Erzählungskunst, so weiß auch sie nicht plötzlich den Übergang vom alten Herkommen zu den neuen Ideen zu finden. In treuherziger Einfalt führt sie vorerst noch die Chronikenkunst der vergangenen Jahrhunderte weiter, an deren kindlich-naivem Geschichtsbegriff sie unentwegt festhält. Ihr historisch verdienstvollster und zugleich menschlich liebenswürdigster Vertreter ist **Andrés Bernaldez** († 1513), Kaplan des Erzbischofs von Sevilla und Freund des großen Christoph Columbus. Die 14 Kapitel, die er dem letzteren in der umfangreichen *Historia de los Reyes Católicos* gewidmet hat, fußen teils auf persönlichen Mitteilungen des Seefahrers, teils auf dessen eigenen kostbaren Aufzeichnungen, die im Laufe der Jahrhunderte fast vollständig verloren gegangen sind. Peinliche Gewissenhaftigkeit, starkes Rechtsgefühl, Streben nach übersichtlicher Klarheit und ein warmer, herzlicher Ton zeichnen Bernaldez vor allem aus. Sein Geschichtswerk, das jeder lesen muß, der sich für diesen

Zeitraum interessiert, ist erst 1856 zum ersten Male gedruckt worden, nachdem es bereits 1836 der Amerikaner W. H. Prescott für seine *History of the Reign of Ferdinand and Isabella* weidlich ausgenutzt und unverdiente Berühmtheit dafür geerntet hatte. Ergänzend tritt dem Werke des Bernaldez die Kompilation eines Zeitgenossen an die Seite, die sich freilich weder an gründlicher Zuverlässigkeit noch an darstellerischem Reize mit jenem messen kann: die *Crónica de los Reyes Católicos* des königlichen Sekretärs und Hofhistoriographen **Hernando del Pulgar** († um 1493), als Quellenwerk viel benützt und wegen seiner lebhaften Charakterzeichnung der Einzelpersönlichkeit von vielen hochgeschätzt, jedoch alles in allem infolge seiner unentwegten, echt höfischen Lobhudelei eine ermüdende Lektüre. Des Verfassers *Libro de los claros varones de Castilla*, eine Porträtgalerie berühmter Zeitgenossen Heinrichs IV., ist nicht nur eine Nachahmung der bekannten *Generaciones y Semblanzas* des Fernán Pérez de Guzmán, sondern auch in vielen Zügen ihr würdiges Gegenstück.

4. Das mittelalterliche Spanien hat mit den übrigen abendländischen Nationen die zwei Grundformen ***dramatischer Entwicklungsgeschichte*** gemeinsam: die religiöse und die profane. Die erstere ist stofflich und zeitlich an die Festlichkeiten des Kirchenjahres, insonderheit Weihnachten und Ostern, örtlich an die Pfarrkirchen und Kathedralen der größeren Städte gebunden, die zweite bestand, wie man vermutet, in rein weltlichen, lustig gehaltenen und oft derben Darstellungen, die von juglares auf öffentlichen Plätzen aufgeführt und gemimt wurden.

Die einzigen uns erhaltenen Zeugen kirchlicher Frühdramatik in Spanien, die Texte von ein paar lateinischen Osterfeiern aus dem 11. Jahrhundert, wie sie im Kloster Silos zur Darstellung gebracht wurden, sind nichts als eine naive Dialogisierung des biblischen Berichtes von der Auferstehung, und suchen auf das gläubige Volk wohl mehr durch sinnfällige Darstellung von Schauplatz und Personen, als durch ihre nur den Klerikern verständliche (lateinische) Sprache zu wirken. Zweifellos waren diese österlichen Repräsentationen nicht die einzigen des kirchlichen Jahres. Wir müssen uns vielmehr vorstellen, daß auch die übrigen Höhepunkte der Lebens- und Leidensgeschichte Christi, ähnlich wie wir sie noch heute in katholischen Ländern in den sogenannten Krippen figürlich dargestellt finden, von der Verkündigung Mariens bis zur Himmelfahrt Christi und der Erscheinung des Heiligen Geistes, in lebendiger Aufführung dem Volke versinnbildlicht wurden. Ein schönes Zeugnis hierfür und zugleich ein sicherer Beweis davon, daß sich sehr bald die Notwendigkeit ergab, diesen religiösen Anschauungsunterricht dem Volke auch sprachlich näher zu bringen, ist das in kastilischen Versen gedichtete, dem 12. Jahrhundert angehörige Dreikönigspiel, das in einem, erst um 1785 wieder aufgefundenen Bruchstück von 147 Versen erhalten ist und ursprünglich wohl in der Kathedrale von Toledo zur Aufführung gekommen war. Das Fortleben dieser

Art religiös-kirchlicher Dramatik während des übrigen Mittelalters ist uns lediglich durch Stellen aus Gesetzbüchern, liturgischen Werken, bischöflichen und Konzilserlassen und ähnlichen Archivalien bezeugt. Sie mußten immer wieder auf Reinhaltung der gottesdienstlichen Spiele von allzu menschlichen Auswüchsen nachdrücklich bestehen, ein Beweis dafür, daß sich die Elemente der weltlichen Bühne auch in die frommen Darstellungen eingeschlichen hatten.

Quellenberichte über die Existenz eines spanischen Profandramas der Zeit vor 1500 sind vor allem die bekannte Stelle von den *juegos de escarnio* in den *Siete Partidas*, und dann die Chronik des Condestable Miguel Lucas de Iranzo, die für die Zeit zwischen 1459 und 1471 von *farsas, representaciones* und *misterios* spricht. Recht viel mehr als das Vorhandensein und die Pflege von festlichen Tänzen, Mummenschanzereien und Umzügen geht an volkstümlichen Elementen, die zum Drama irgendwie Beziehung haben könnten, daraus nicht hervor. Wenn man sich schließlich in Ermangelung von etwas Besserem an die in zahlreichen Proben erhaltene Literatur der Zwiegespräche in poetischer Form *(Diálogos)* gehalten, und in ihnen eine Art Vorstufe des weltlichen Dramas sehen zu dürfen geglaubt hat, so ist das nur ein Notbehelf und ändert nichts Wesentliches an der Tatsache, daß wir von den Anfängen des spanischen Profandramas mangels jeglicher Textüberlieferung soviel wie nichts wissen.

Bevor wir aber mit der Jahrhundertwende und den dramatischen Versuchen eines Encina auf festeren Boden gelangen, tritt uns an der Schwelle der Renaissance jene in ihrer Art und künstlerischen Bedeutung nahezu einzigartige dramatische Schöpfung in den Weg, die unter der gekürzten Bezeichnung **Celestína** literarischen Weltruhm erlangt hat, und die ein Menéndez y Pelayo für das bedeutendste Denkmal spanischen Schrifttums nach dem *Don Quijote* zu erklären nicht gezaudert hat. Ihr eigentlicher Name ist *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, und ihre literarische Bedeutung wird wohl am kürzesten durch den Hinweis klar, daß sie an Verbreitung durch die Jahrhunderte dem *Amadis* in nichts, dem *Don Quijote* in wenigem nachsteht. Ihre Entstehungsgeschichte ist verworren und von Problemen durchsetzt wie die des Amadis. Im letzten Dezennium vor 1500 entstanden, schiebt sie sich wie ein ragender Fels trotzig herein in die beginnende neue Zeit, einsam auf sich selbst gestellt, ohne sichtbare Verbindung mit den Jahrhunderten vor ihr, ohne allmähliches Übergehen in die Zeit nach ihr. Es ist als hätte man eine der größten Tragödien der Weltliteratur willkürlich aus dem 17. oder 18. Jahrhundert in die Sprache und Kunstform Spaniens der Zeit um 1500 zurückgepreßt.

In den beiden ältesten uns erhaltenen Drucken umfaßt die einzigartige Schöpfung 16 Akte, in späteren zumeist 21, in einigen sogar deren 22, und zwar durchwegs in Prosa. Nach einem anonymen Vorwort, das von der dritten der uns bekannten Ausgaben ab er-

scheint, wäre der erste Akt das Werk eines unbekannten Verfassers, dem der Anonymus die nächsten 15 angefügt hätte. Als Namen des letzteren ergibt ein Akrostichon: Fernando de Rojas. In den Ausgaben zu 21 Akten weiß dann das besagte Vorwort als Verfasser des ersten teils Juan de Mena, teils Rodrigo Cota anzugeben. Klarheit ist bis heute noch nicht erzielt. Foulché-Delbosc meint, die 16 Akte der ursprünglichen Fassung seien das Werk eines einzigen (uns unbekannten) Verfassers. Andere vor ihm, wie Salvá, Klein, Baist, verfechten die Ansicht, daß Fernando de Rojas den ersten Akt bereits vorgefunden und die übrigen 20 dazugedichtet habe. Menéndez y Pelayo endlich will für die ganze *Celestina* nur den einen Fernando de Rojas als Verfasser anerkennen, und in der Tat zeigt der Aufbau und Inhalt des gesamten Dramas eine derartig ausgeprägte Einheitlichkeit, daß an die Vielheit der Dichter nur schwer zu glauben ist.

Melibea ist die einzige Tochter reicher und vornehmer Eltern, die Freude und der Stolz ihres Alters, behütet wie ein köstlicher Schatz. In der nämlichen Stadt wie sie wohnt auch Calisto, ein mit allen Vorzügen des Körpers und der Herkunft ausgezeichneter junger Lebensgenießer. Der geht eines Tages mit dem Falken auf die Jagd, und der Zufall will es, daß sich der Vogel in den Garten der Melibea verirrt. Begegnung der beiden. Calisto von jäher Liebe entflammt. Feurige Erklärung und schnöde Abweisung. Calisto eilt in verzweifelter Stimmung nach Hause, sein liederlicher Diener aber weiß guten Rat: die stadtbekannte Kupplerin Celestina soll dem Verliebten die Neigung der stolzen Melibea verschaffen. Ihr gelingt es in der Tat mit abgefeimter Schläue, die Unschuld in die Netze des Verführers zu locken. Calisto und Melibea treffen sich im Garten, und dem Lüsternen wird restlose Erfüllung seiner Wünsche. — Als Kupplerlohn hat Celestina eine goldene Kette erhalten. Die beiden Diener und Vertrauten Calistos beanspruchen ihren Teil an diesem fürstlichen Geschenk, keifend widersetzt sich die Alte, locker sitzen die spanischen Dolche, und schon verendet sie, im eigenen Blute schwimmend. Am folgenden Morgen sühnen die Mörder ihre rasche Tat mit dem Henkertode. Und das Verhängnis schreitet fort. Die Buhlerinnen der zwei Hingerichteten dingen einen berufsmäßigen Raufbold, damit er an Calisto Rache nehme. Er sucht, während dieser bei Melibea weilt, Händel mit den außerhalb des Gartens harrenden Dienern. Calisto will nach dem Rechten sehen, tritt auf der Leiter fehl, stürzt und bricht sich das Genick. Melibea aber gibt sich in der Verzweiflung freiwillig den Tod: sie steigt auf die Zinne eines Turmes und springt vor den Augen der in Schrecken erstarrten Eltern in die Tiefe.

Das Titelblatt sämtlicher Ausgaben versichert dem Leser, er werde in der *Celestina* einen lieblichen und unterhaltenden Stil, und daneben mancherlei Lebensweisheit finden; insonderheit aber könne die männliche Jugend daraus ersehen, wie sehr sie sich vor Kupplerinnen und Dienstboten und vor ihrer Schlechtigkeit hüten müsse. Damit ist dem Werke das Merkmal einer gewissen satirischen Lehrhaftigkeit, das

Stigma des bloßen Unterhaltungsbuches auch äußerlich aufgedrückt. Indes wäre es falsch, die *Celestina* nun als Roman oder etwa als dramatisierte Novelle zu bezeichnen. Sie ist, daran läßt sich nicht rütteln und nicht deuteln, ihrer ganzen Anlage nach als Drama aufgefaßt und durchgeführt, wenn sie auch infolge der Anzahl ihrer Akte und deren ungleicher Länge, infolge der ausgedehnten Erzählungen und Reflexionen für eine bühnenmäßige Darstellung gänzlich ungeeignet sein dürfte. Ihre größten Vorzüge liegen auch nicht in der Art ihres dramatischen Aufbaues, sondern vor allem in der eminenten Charakterisierungskunst, mit der in erster Linie die Figur der alten Kupplerin, dann aber auch die Gestalten der verschiedenen Bedientenseelen herausgearbeitet sind, in der glänzenden Realistik der Beschreibungen, auch da wo sie die Grenze der Schamlosigkeit streifen, und (für mich wenigstens) in der Kunst der Gefühlsschilderung in manchen lyrischen Szenen und am tragischen Ende.

Der Erfolg der Celestina war ungeheuer. Abgesehen von drei selbständigen Fortsetzungen, der *Segunda Celestina* des Feliciano de Silva (1534), der *Tercera comedia de Celestina* des Gaspar Gómez de Toledo (1539), der *Elicia ó cuarta Celestina* des Sancho Muñón (1542), und mancherlei freieren Nachbildungen, von denen die Versifizierung des ersten Aktes durch Pedro Manuel de Urrea eine der bekanntesten ist, kennt man nicht weniger als einige 80 spanische Ausgaben, etwa ein Dutzend italienische Übersetzungen, ebensoviel französische, fünf deutsche und vier holländische. Ein deutscher Satiriker und Philologe der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Caspar Barth, hat die *Celestina* ins Lateinische übertragen und sie damit auch des Interesses der damaligen Gelehrtenwelt würdig gemacht. Sein ehrlich begeistertes Urteil — „ein wirklich göttliches Buch, das an Lebensregeln, Vorbildern, Darstellungen und Ermahnungen so reich ist, daß kaum eine andere Sprache dergleichen aufzuweisen hat, und das für der kastilischen Sprache nahezu vorzüglichstes Werk in Stil und Weisheit gelten mag" — verdient auch hier dem deutschen Leser ins Gedächtnis gerufen zu werden. Der Einfluß der *Celestina* auf das spanische Drama wäre vielleicht äußerlich sichtbarer, wenn sie, statt in Prosa, in Versen wie dieses abgefaßt wäre. Moratín meinte, keiner von den spanischen Dramendichtern des 16. Jahrhunderts hätte es wohl versäumt, sie zu lesen und aus ihr zu lernen. Teilweise Belege dafür bietet in der Tat die Prosa der *comedias* und *pasos* des Lope de Rueda und des Juan de Timoneda. Im großen und ganzen darf man wohl sagen: während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, d. h. solange die Verskomödie des Torres Naharro als Muster und Vorbild galt, waren die Anregungen, die der *Celestina* entströmten, vorwiegend stofflicher Art; von etwa 1550 ab indes, als Lope de Rueda, Timoneda und Sepúlveda das italianisierende Prosastück in Blüte brachten, wurde das Celestinadrama auch technisch und sprachlich wiederum zum einflußreichen Vorbild. Als realistisches Sittenbild bestimmter Gesellschaftsschichten

hat endlich dieselbe *Celestina* zweifellos befruchtend und anregend auf die spätere *novela picaresca* gewirkt.

Daß man irgendwie versucht hätte, die *Celestina* ganz oder in Teilen, gekürzt oder umgearbeitet auf der Bühne darzustellen, davon ist nirgends etwas überliefert. Den Ruhm, als erster dramatische Dichtungen in Spanien nicht nur verfaßt sondern auch bei rein profanen, außerkirchlichen Anlässen aufgeführt zu haben, nimmt bis heute der Leonese **Juan del Encina** für sich in Anspruch. Seine Originalität würde vielleicht erheblich eingeschränkt werden, wenn es gelänge, wesentliche Reste jener dramatischen Poesie, religiöser und weltlicher, ans Licht zu ziehen, von deren Existenz nur mehr indirekte Dokumente sichere Beweise geben. In der Nähe von Salamanca 1469 geboren. studierte Juan del Encina, der nach seinem Geburtsort benannt sein soll, an der salamantiner Universität, lebte längere Zeit in Rom am päpstlichen Hofe, wurde Priester und machte (1519) eine Pilgerfahrt ins Heilige Land. Die letzten 20 Jahre seines Lebens, über die wesentliches nicht bekannt ist, verbrachte er in Spanien im sicheren Besitz einer geistlichen Pfründe und starb um 1539. Seine dramatischen Versuche sind nicht das einzige, was er dichtete und gewiß auch nicht das Beste, immerhin aber unter den gegebenen Verhältnissen das für die Literaturgeschichte Wichtigste. Seine Lyrik wechselt zwischen geistlichen und weltlichen Themen und besteht zum größten Teil aus der konventionellen Cancioneropoesie der Generation vor ihm. Die Eklogen des Virgil hat er, durch die humanistische Bewegung angeregt, mit viel zierlicher Gewandtheit in spanischen Versen nachgedichtet, freilich aber ungeschickterweise versucht, sie durch allerlei Anspielungen auf zeitgenössische Ereignisse zu einem Panegyrikus auf Ferdinand und Isabella umzudeuteln. (Ihnen hat er auch, ohne sie im übrigen irgendwie nachzuahmen, die im Spanischen in diesem Sinne neue Bezeichnung *egloga* entlehnt, die er abwechselnd mit *representacion* seinen dramatischen Schöpfungen gibt.) Dem allzeit triumphierenden Amor huldigt er in ein paar allegorischen Liebesdichtungen *(Triunfo de Amor, Confesion de Amor, Justa de Amor)* in der aus dem eben verflossenen Jahrhundert Johanns II. sattsam bekannten, geschwollenen Manier, die nicht leben und nicht sterben konnte. Den *Arte de la poesía castellana* endlich, eine Zusammenstellung seiner Ansichten und Theorien über Dichtkunst und Metrik, möge sich anmerken, wer für spanische Verslehre und Poetik ein spezielles Interesse hat.

Seine dramatischen Werke scheiden sich ohne Zwang in religiöse und profane. Die religiösen sind ein paar Weihnachtsspiele, je ein Passions- und ein Auferstehungsspiel, wobei sich die Handlung darauf beschränkt, daß entweder Hirten oder Einsiedler oder die Jünger des Herrn sich über das betreffende biblische Ereignis unterhalten und mit einem gemeinsam gesungenen Liede schließen. Die profanen Stücke sind vorwiegend Hirtenspiele von recht spärlicher Handlung, die sich auf Liebesleid oder Liebesintrige in bescheiden-

ster Form gründet. (Zu beachten ist, daß man bei Encina besser von „Hirten" als etwa von „Schäfern" spricht, weil seine volkstümlich-einfache Art nichts mit der unnatürlichen Manieriertheit der späteren Schäferdichtung gemein hat.) Eine Stelle für sich beansprucht der *Auto de Repelón*, der breit ausgesponnene, aber lebhafte Bericht über eine Prügelszene zwischen einfältigen Hirten und übermütigen Studenten, der selbst wieder mit einer Schlägerei endet, auf die zum endgültigen Schluß ein gemeinsames Lied folgt. Man vermeint in dem lustigen und stellenweise sehr freien Stück die Anfänge der späteren *farsa* zu sehen.

Encinas wesentliche Bedeutung, die leider gerne überschätzt wird, beruht darin, daß seine primitive dramatische Kunst den Übergang von rein religiös-kirchlicher Kunst zum rein weltlichen Theater anschaulich macht. Er läßt seine Stücke als erster in Privatvorstellungen adeliger Häuser agieren, überführt sie also endgültig aus der Kirche auf die weltliche Unterhaltungsbühne. Indes bleibt der letzte Schritt noch ungetan: er spielt nicht öffentlich und gegen Eintritt, noch auch mit berufsmäßigen Darstellern. Mit dem Vorbehalt, daß uns der Grad seiner Abhängigkeit von heute verschollenen Vorgängern oder Vorbildern unbekannt ist, mag man ihn also recht gut als den Begründer oder Schöpfer dessen, was sich später zum spanischen Drama entwickelte, gelten lassen.

XIV. DAS ZEITALTER KARLS V. (1516—1555)

1. Die politischen Beziehungen Spaniens zu Italien bahnen einem verstärkten Zustrom neuer Formen und Ideen den Weg. Der Humanismus bildet den Vortrupp. Unter seiner Führung lernt der Spanier zunächst die Klassiker lesen, kennen und schätzen (die sein Mittelalter nur stofflich geliebt und ausgebeutet hatte) und wird dadurch reif für die Aufnahme der Italiener selbst, für die Lektüre eines Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Trissino, Bernardo Tasso, Bojardo, Sannazaro. Aus ihnen entnimmt er an der Hand der neuen metrischen Gebilde vor allem eine ihm bisher fremde Klarheit des Gedankens und Beherrschung des Wortes, ein ihm neues Verständnis für das Wunder der Rhythmik, der Klangwirkung versgebundener Rede. Der Zufall beschleunigt eine Entwicklung, die über kurz oder lang auf andere Weise sich Bahn gebrochen hätte. Der venezianische Historiograph und Bibliothekar der Markusbibliothek Andrea Navagero, der 1525 als diplomatischer Vertreter seiner Republik an den spanischen Hof kommt, gibt in Granada dem in Diensten des Herzogs von Alba stehenden Katalanen **Juan Boscán** gesprächsweise die Anregung, er möge doch einmal die Versformen der italienischen Lyrik auch im Spanischen versuchen. Boscán, ein gewissenhafter und sprachgewandter Übersetzer, aber mittelmäßiger Dichter, überlegt sich den Rat, bespricht ihn mit dem ihm befreundeten Garcilaso de la Vega, und beide bemühen sich mit Erfolg um die Nachbildung dessen, was

sie kurz, aber bezeichnend *sonetos y otras artes de trobar usadas por los buenos autores de Italia* nennen.

Die Cancionerolyrik der vorausgegangenen zwei Jahrhunderte hatte sich nach Form und Inhalt überlebt. Die Kurzzeilen der heimischen Verskunst boten eine ungenügende Ausdrucksmöglichkeit für die Anregungen, die dem antiken Schrifttum entströmten. Dies mit gesundem Sinn erkannt und das Neue da, wo es am nächsten lag und den meisten Erfolg versprach, aufgegriffen zu haben, das ist Boscáns unbestreitbares Verdienst. Mit ihm beginnt darum die klassische Lyrik in Spanien, wenn er selbst auch nur ihr bescheidener Wegbereiter war und sicher weder beabsichtigte noch voraussah, daß sich die italienischen Formen in Spanien dermaßen einbürgern würden, als wären sie dort entstanden und niemals fremd gewesen, ja, daß sie jahrhundertelang die vorherrschenden Formen der spanischen Kunstlyrik bleiben sollten.

Boscáns literarische Tat war zunächst formaler Art, weshalb einiges über Metrik im folgenden nicht zu umgehen ist. An Versmaßen führte Boscán aus Italien den Elfsilbner ein und mit ihm folgende strophische Gebilde: den *verso suelto*, das Sonett, die *canción*, die Terzine und die *octava rima*. Alle diese Formen waren in der spanischen Dichtung soviel wie neu. Denn: die beiden einzigen während des 14. Jahrhunderts vorkommenden Beispiele der Verwendung von Elfsilbnern (bei Juan Manuel und dem Arcipreste de Hita) fußen auf lyrischen Vorbildern der galizisch-portugiesischen Schule, die den Vers ihrerseits aus der provenzalischen Dichtung entnommen hatte. Während des 15. Jahrhunderts andererseits beherrscht der Zwölfsilbner *(verso de arte mayor)* so ausschließlich die spanische Poesie, daß die elfsilbige galizische Form soviel wie gar nicht aufzukommen vermag. Juan de Mena, Francisco Imperial und Fernán Pérez de Guzmán sind im 15. Jahrhundert so ziemlich die einzigen, bei denen sie sporadisch vorkommt. Eine völlig vereinzelte Ausnahme macht der Marqués de Santillana, der in den 42 *sonetos fechos al italico modo* den italienischen Elfsilbner nachzubilden versucht, freilich nicht in so bewußt strenger und gewissenhafter Form wie später Boscán. Auch ihn, den schon gelegentlich als Sonett gebrauchten, machte erst Boscán in Spanien so völlig heimisch, daß auf seine Form allein die modernen Variationen zurückzuführen sind. Der Elfsilbner Boscáns vermeidet die Eigenheit der galizischen Form dieses Verses, nämlich den Akzent auf der 4. und 7. Silbe. Seine Tongebung ist die italienische, d.h. obligatorischer Akzent auf der 2. und 6. oder auf der 2., 4. und 8. Silbe. Boscáns *verso suelto*, für den er sich insbesondere Trissino und Bernardo Tasso zu Vorbildern nahm, ist der strophisch gänzlich ungebundene, reim- und assonanzenfreie Elfsilbner. Sein Sonett (4 Strophen zu 4 + 4 + 3 + 3 Verszeilen) ist metrisch eine getreue Nachbildung der Kunst Petrarcas. Die Vierzeiler sind stets nach dem italienischen Normaltypus *abba abba* gereimt, die Dreizeiler ebenfalls nach einer der zwei gebräuchlichen Formeln *cdc*

cdc oder *cdc dcd*. Gerade in seiner Sonettdichtung hat übrigens Boscán an Ideen und sprachlichen Wendungen viel von dem pessimistischen und phantasiearmen Katalanen Ausias March angenommen. Vor der Strophenform der Danteschen Terzine (spanisch *terceto*) waren alle kastilischen Danteübersetzer des Mittelalters und der Renaissance zurückgeschreckt; einer derselben, Pedro Fernández de Villegas (1515), hatte sie sogar als eine *cosa desordenada* gänzlich abgelehnt. Die Nachbildung durch Boscán ist ziemlich rein: je drei Elfsilbner sind durch den Reim zu einer Strophe gebunden; der Reim verknüpft sodann die einzelnen Strophen unter sich nach dem Schema *aba, bcb, cdc, ded, efe* usw. Für die Kunst der *octava rima* (acht mittels des Reimes *ab ab ab cc* zu einer Strophe gebundene Elfsilbner) ist Boscáns Hauptvorbild der unter den Petrarkisten Italiens als der gewandteste Verseschmied hervorragende, aber den modernen Leser durch seine Nüchternheit abschreckende Pietro Bembo geworden. Die *canción* endlich ist das freieste der von Boscán übernommenen strophischen Gebilde. Elf- und Siebensilbner sind gemischt, der Reim ist willkürlich und kunstvoll verschlungen. Die Zeilenzahl der Strophen variiert in den verschiedenen Formen der *canción* zwischen 4 und 20. Eine kürzere Endstrophe beschließt das Ganze.

Boscán, der von katalanischen Eltern stammte und gegen 1500 in Barcelona geboren wurde, brachte seine Jugend ausschließlich im Dienste kastilischer Großen zu, was für die Geläufigkeit, mit der er das Spanische beherrschen sollte, von entscheidender Bedeutung wurde. Seine enge Freundschaft mit Garcilaso de la Vega erwies sich ihm und diesem als Quelle fruchtbarer Anregungen. Einer ward des anderen Berater und Führer auf den Neulandpfaden italienischer Lyrik, und als Garcilaso eines frühen Todes starb, übernahm Boscán als Vermächtnis seine poetischen Werke in der Absicht, sie zusammen mit seinen eigenen Dichtungen gesammelt herauszugeben. Der Band erschien (freilich erst 1543, ein Jahr nach Boscáns Tode) unter dem bekannten, durch den Gebrauch der Jahrhunderte gleichsam geheiligten Titel *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en 4 libros*. Drei von den vier Büchern umfassen Boscáns Werke, das vierte enthält die Lyrik Garcilasos.

Von der gleichzeitigen und älteren Cancioneropoesie spricht Boscán mit verächtlicher Geringschätzung und hatte vielleicht dieselbe geringe Meinung von seinen frühesten, im gleichen Stile abgefaßten Dichtungen, die er im ersten Buch seiner gesammelten Werke vereinigte. Buch 2, einige 90 Sonette und etwa 10 *canciones*, zeigen ihn als den eifrigen Schüler Petrarcas, den er überhaupt für den größten Lyriker aller Zeiten und Völker hält. Seiner bescheidenen dichterischen Begabung entsprechend kommt Boscáns Petrarkismus freilich nicht über das Mechanische und Äußerliche hinaus; ja, in der Dürre seines bescheidenen Phantasiegärtleins müssen die blühenden Gedanken des Italieners nur zu oft hilflos vertrocknen. Das 3. Buch der *Obras* enthält neben ein paar Episteln und einer langen

Allegorie über die Höfe der Liebe und der Eifersucht, die einfach *Octava Rima* überschrieben ist, das (einige 1300 Verse umfassende) Gedicht von Hero und Leander, mit dem Boscán diese viel besungene und bewunderte spätgriechische Sage als erster in Spanien heimisch gemacht hat. Hervorragende Prosa schreibt Boscán in seiner Übersetzung des *Cortegiano*, jener geistreichen Wechselrede über die erforderlichen Eigenschaften des italienischen Renaissancehöflings aus der gewandten Feder des lombardischen Edlen, päpstlichen Gesandten und potenzierten Kavaliers Baldassar Castiglione († 1429).

Teils klassischen, teils italienischen Ursprungs ist die gezierte, tränenreiche, schwärmerische Schäferlyrik, deren hauptsächliche Vorbilder Theokrit und Virgil, Petrarca, Bojardo und Sannazaro sind. Sie wird unter den Lyrikern der italianisierenden Schule nur von Garcilaso und Mendoza gepflegt. Ihre Form sind die *eglogas:* lyrische Gespräche, Erzählungen und Liebesklagen im Kreise von Schäfern und Nymphen, mit süßlichen Beschreibungen der ländlichen Szenerie verziert und gelegentlich durch Einfügung klassischer Sagenstoffe erweitert. Mit den Hirtenspielen *(eglogas)* des gleichzeitigen Dramas haben sie nur den Namen gemeinsam. Dort reden und handeln Hirten und Bauern mit naturwüchsigem Fühlen und rauher Sprache, hier tänzeln Höflinge in Schäfermaskerade einher, für deren Denk- und Redeweise die zierlich vornehme italienische Verskunst wie geschaffen war. Der unbestrittene Meister dieser lyrischen Eklogen ist **Garcilaso de la Vega** (1503—1536), Boscáns treuer Freund und Förderer. Da ihn die Spanier gerade als Eklogendichter seit Jahrhunderten besonders schätzen und bewundern, mag ein kleines Verweilen bei ihm geboten sein. Garcilaso hat drei, an Länge ungleiche *eglogas* gedichtet, denen als Überschriften lediglich die Zahlen dienen. In der ersten lebt die Grundidee der *Cuestión de amor*, ins Bukolische entstellt, wieder auf: von zwei Schäfern jammert der eine über die Sprödigkeit der Umworbenen, während der andere den Tod der Geliebten beweint, und jeder der Unglücklichere zu sein vermeint. In der zweiten bringt Mißgeschick in der Liebe einen treuen Schäfer von Sinnen. Der Freund weiß einen Zauberer, der von solchen Krankheiten heilen kann. Unversehens aber erweitert sich die Erzählung von diesem Wundermann zu einem langen Lobgedicht auf Don Fernando Alvarez de Toledo, den Gönner Garcilasos. Die dritte endlich verflüchtigt sich zum bloßen Stimmungsbild, ist aber vielleicht gerade deswegen von allen dreien die schönste: Nymphen tauchen aus dem Flusse auf und weben auf paradiesischer Wiese in goldene Teppiche die Darstellung antiker Sagen. Schäfer ziehen vorbei und besingen die Reize ihrer Geliebten. — Neben den Eklogen sind es vor allem die fünf *canciones*, die den dichterischen Ruf Garcilasos begründet haben. Zwei von ihnen sind am meisten gerühmt: die dritte, in der er die Naturschönheiten der großen Donauinsel Schütt bei Wien besingt, auf der er einige Monate als Verbannter gelebt hatte, und die fünfte *(A la flor de Gnido)*, die in kunstvoll

klassizistischen Gedankengängen die Macht der Liebesgöttin, der Herrscherin von Gnido, feiert. (Stofflich und sprachlich hat die letztere ihr Vorbild in der Horazode *Lydia dic per omnes.)* Zwei Elegien, eine Epistel und fünf Sonette vervollständigen das im Verhältnis wenig umfangreiche poetische Lebenswerk des im Alter von 33 Jahren auf dem Schlachtfelde gefallenen Lyrikers, den die Spanier gern den *principe de los poetas* nennen. Der Grundton seiner dichterischen Stimmung ist elegische Empfindsamkeit, und die virtuose Beherrschung der Sprache, die ihm wie wenig anderen eigen ist, vereint sich mit dieser Neigung zu Bildern voll zarter Harmonie. Mangel an Originalität und allzu große Abhängigkeit von seinen fremdländischen Vorbildern (zu den schon genannten kommen noch Bembo, Ariosto, Tansillo und Bernardo Tasso) schwächt diese Vorzüge nicht minder als die Geziertheit schäferlichen Empfindens, die von seinen Eklogen gelegentlich auch auf die anderen Dichtungen übergeht. Garcilasos historische Bedeutung endlich beruht darin, daß er das von Boscán begonnene Werk der Hispanisierung italienischer Formen der Vollendung zugeführt und damit den Grund gelegt hat zu einer wahrhaft nationalen Lyrik des kommenden Jahrhunderts der Blütezeit. Von seinem abenteuerlichen Leben, das ihn, bald als diplomatischen Sendling, bald als tapferen Krieger, bald als Verbannten, durch ganz Europa führte, mag auf sein längeres Verweilen in Italien besonders hingewiesen sein, weil seine Bekanntschaft mit Sprache, Literatur und Gesellschaft dieses Landes seine dichterische Entwicklung wesentlich mitbestimmt haben dürfte.

Was Boscán und Garcilaso für Spanien waren, das wurde der Portugiese **Francisco de Sâ de Miranda** (1495—1557) in einer Person für seine engere Heimat. 26 jährig reist er ein Lustrum lang durch Spanien und Italien, und nimmt dort jene Anregungen in sich auf, die gleichzeitig in den genannten beiden spanischen Dichtern lebendig werden sollten. Trotz seiner portugiesischen Nationalität, trotzdem er sein Leben, von den paar Reisejahren abgesehen, ausschließlich in Portugal verbracht hat, trotzdem er endlich den Klassikern der portugiesischen Literatur zugehört, zählt er auch zu den spanischen Lyrikern, denn er hat einen erheblichen Teil seiner lyrischen Verse in spanischer Sprache gedichtet. Davon gelten insbesondere die fünf Eklogen, deren eine das Gedächtnis des von Miranda zeitlebens bewunderten Garcilaso feiert, als einflußreiche Muster ihrer Art.

Damit ist dann die Gruppe der bewußt reformatorisch schaffenden Lyriker in sich geschlossen. Der an dichterischer Bedeutung nächste, **Diego Hurtado de Mendoza** (1503—1575), gehört nur mit halbem Herzen der neuen Schule zu. Er ist, soweit ihm Kriegs- und Diplomatendienst Zeit läßt, mit Leib und Seele Humanist und Handschriftensammler, in zweiter Linie dann Historiker, mit Tacitus und Sallust als Vorbildern, und ganz zuletzt erst Lyriker zum Zeitvertreib. So versteht es sich, daß er seine Liebe gleichmäßig zwischen der alten vaterländischen und der neuen italianisierenden Richtung verteilt,

daß er mit der gleichen Freude am Versifizieren bald Kanzonen, Terzinen und Sonette, bald Redondillas und Villancicos dichtet. In einer Ekloge läßt er, ganz im Geist und Stil des Garcilaso, die alte Klage zweier Schäfer hören, eine neue Variation des unerschöpflichen, dereinst von der *Cuestión de amor* angeschlagenen Themas und ein neues Beispiel für die seltsame Beliebtheit dieser spintisierenden Liebesfragen. Mit Vorliebe pflegt er sodann die poetischen Sendschreiben (von ihm *Cartas* genannt), die schon Boscán unter der Bezeichnung *Capitulo* versucht hatte. Unter mancherlei literarischer Spreu ist hier (in *Carta II)* eine reife Frucht altspanischer, am Humanismus großgezogener Lebensweisheit verborgen: eine wundervolle Nachdichtung der Horazepistel *Nil admirari* in Form eines an Boscán gerichteten Versbriefes. Wie sehr im übrigen seine Dichterseele vom Geiste des antiken Schrifttums durchdrungen war, das zeigt nicht nur diese *Carta*, sondern auch eine in Oktaven abgefaßte, von Ovid angeregte mythologische Fabel von Adonis, Hippomenes und Atalanta, das zeigt schließlich auch das glänzende von Tacitus und Sallust inspirierte Geschichtswerk der *Guerra de Granada.* — Diego Hurtado de Mendoza ist, wie Castillejo, eine der liebenswürdigsten Gestalten unter der Schar der Lyriker seines Jahrhunderts; er ist wie dieser der echte spanische, an Erasmus geschulte Humanist von der Art, wie sie Menéndez y Pelayo, der freilich von Erasmus in diesem Zusammenhang nichts wissen wollte, in ihrer edelsten Form so prächtig charakterisiert hat: ein Mensch, dessen Seele abgeklärte Harmonie, dessen Geschmack ästhetische Reinheit, dessen Philosophie ernster, tröstender Optimismus, dessen Humor nachdenkliche Heiterkeit war. Rein menschlich tut es ihm auch keinen Abbruch, daß er, ähnlich wie Boscán, kein ganz untadeliger Verskünstler ist, die Zeile gern auf betonte Silben enden läßt (man denke!) und überhaupt für metrische Finessen wenig Sinn und Verständnis hat. Sein Zeitgenosse, **Gutierre de Cetina**, dessen Leben etwa in die Jahre zwischen 1520 und 1560 fallen dürfte, ist der Meister süßen Wohllauts, blankgefeilter Glätte und weiblich zarten Fühlens. Er hat als einer der ersten das Madrigal und die anakreontische Strophe versucht und sich (soweit seine noch vorhandenen Verse das ersehen lassen) der alten nationalen Formen gänzlich enthalten. Gleichwohl liegt es ihm fern, die letzteren verächtlich zu machen oder sich irgendwie als Neuerer aufzuspielen. Eines seiner Madrigale *(Ojos claros serenos)*, das freilich in zwei verschiedenen Fassungen überliefert ist, gilt als eine Glanzleistung der spanischen Liebeslyrik aller Jahrhunderte. Am treffendsten hat ihn wohl der um weniges jüngere Fernando de Herrera charakterisiert, dessen Urteil einen Schimmer italienischen Renaissanceempfindens an sich trägt. Er vergleicht Cetinas Dichtung mit der Plastik eines schönen Jünglingskörpers, dem der Künstler wohl den Reiz der Grazie, nicht aber die männliche Kraft der Muskeln gegeben habe.

Scharfe Gegensätze zwischen den Anhängern der alten heimischen

Lyrik und den Verkündern der neuen an Italiens Vorbild geschulten Verskunst wären wohl im Laufe der ganzen, ein halbes Jahrhundert währenden Übergangsperiode nicht zutage getreten, wenn sich nicht einer der begabtesten Lyriker der Zeit als begeisterter Anhänger und offener Vorkämpfer der alten Schule hervorgetan hätte: **Cristóbal de Castillejo,** der, je ferner er der Heimat war und je schwerer er die Trennung von ihr empfand, desto inniger an ihre Tradition sich klammerte.

Castillejos Leben ist nur bruchstückweise bekannt. Geboren in Ciudad Rodrigo (León) um 1490, kam er in jungen Jahren als Page in die Hofhaltung des Erzherzogs Ferdinand von Österreich, eines Enkels des Königs Ferdinand des Katholischen und Bruders des späteren Kaisers Karl V., und blieb in dieser Stellung bis etwa 1515. Im Laufe der folgenden zehn Jahre trat er in den geistlichen Stand ein. Von 1525 an nahm ihn Ferdinand, der inzwischen König geworden war und in Wien residierte, als Sekretär für seinen spanischen und lateinischen Kanzlei- und Briefverkehr zu sich, und in diesem Dienst verbrachte der Dichter den Rest seines Lebens fern der spanischen Heimat. Höchstwahrscheinlich nahm er in den letzten Jahren das Ordenskleid, und zwar bei den Zisterziensern in Wiener-Neustadt, in deren Kirche er auch begraben liegt. In Wien, wo er nie heimisch wurde (wenn er sich auch bemühte, einem Freunde die Vorzüge der Stadt in den lieblichsten Farben zu schildern), ward ihm das Leben durch mancherlei Entbehrungen, durch leibliche Not und Krankheit schwer gemacht und verkürzt. Sein Todesjahr ist 1550.

Castillejo hing zeitlebens mit seinen literarischen Interessen zäh am Schrifttum der Heimat. Indes fehlte ihm in der Fremde der nötige Einblick in deren geistige Entwicklung, und damit das Verständnis für die literarische Mission eines Boscán und Garcilaso. Sonst hätte er kaum so eigensinnig an der alten Kunst des Juan de Mena, der beiden Manrique und des Marqués de Santillana festgehalten und die Einführung der italienischen Metren in verschiedenen Gedichten *(Contra los encarecimientos de las coplas españolas que tratan de amores* und *Contra los que dejan los metros castellanos y siguen los italianos)* zu bekämpfen versucht. Daß er selbst recht wohl imstande war, die neue Verskunst zu handhaben, das bewies er mit ebendiesen zwei Streitgedichten, in denen er spanische und italienische Strophenformen in wunderlichem Tanze durcheinander dreht. Castillejos dichterisches Gesamtwerk teilt sich im großen und ganzen in drei Gruppen: 1. Autobiographisches, umfassend Liebes- und Freundschaftsgedichte, Widmungen, Klageepistel über Not, Krankheit und Alter, Gedichte über das Leben am Hofe und ähnliches. Das schönste von diesen allen ist vielleicht die schalkhaft-wehmütige Zwiesprache des Dichters mit seiner Feder *(Diálogo entre el autor y su pluma).* 2. Religiöse Gedichte, unter denen sich wahre Perlen inniger Gefühlslyrik finden, wie die herrliche Paraphrase des *Ave*

maris stella (Himno a Nuestra Señora). 3. Die drei großen Satiren *Farsa de la Constanza, Sermón de Amores* und *Diálogo de Mujeres.* Die *Constanza* ist bis heute nur bruchstückweise (in einem von Moratín hergestellten Auszug mit Inhaltsangabe, den erst Foulché-Delbosc wieder zugänglich gemacht hat) bekannt geworden. Sie hat vom Drama nur die ungefähre äußere Form (sieben Akte) und verhöhnt in derben Zwiegesprächen die Ehe zweier Paare, bei deren einem der Mann, bei deren anderem die Frau dem Partner an Alter und Zeugungskraft nicht mehr ebenbürtig ist. Die von den Ideengängen der *Cuestión de amor* stark beeinflußte „Liebespredigt" läßt in fast dreitausend Versen von unerreichter Anmut und Leichtfüßigkeit eine andächtige Gemeinde durch einen Wanderprediger vor den Leiden der Liebe warnen. Im „Zwiegespräch über die Weiber" endlich unterhalten sich zwei Freunde, der eine ein Feind, der andere ein Bewunderer der Frauen, in glänzender, deutlich die erasmistische Gedankenschulung verratender Dialektik und mit beißender Satire von den Vorzügen und Fehlern des schönen Geschlechtes und dessen charakteristischen Vertreterinnen, als da sind Ehefrauen, junge Mädchen, Nonnen, Witwen, alte Jungfern und Kupplerinnen.

Die formelle Bedeutung des dichterischen Lebenswerkes Castillejos beruht in seinem mit ehrlicher Überzeugung geführten Kampfe gegen die Nachahmung der italienischen Versformen, ein Kampf, dessen kleinerer, nebensächlicher Teil in satirischen Angriffen, dessen schönster und edelster aber in der begeisterten Liebe bestand, mit der er die alten vaterländischen Metren übte und pflegte. Die rein gefühlsmäßige Bewertung seiner Dichtkunst andererseits stützt sich auf den unnachahmlichen Reiz seiner zierlich-munteren Verse, auf die treffende Schärfe seiner sozialen Satire, und nicht zuletzt auf die unsägliche Zartheit seines Empfindens überall da, wo er in rein lyrischen Gedankengängen sich bewegt. Ihn, weil er die Reformen der Italianisten bekämpfte, als Nachzügler einer überwundenen Epoche zu betrachten, wäre ein Irrtum. So sehr er die heimatliche Literatur des 14. und 15. Jahrhunderts schätzte, so gründlich er sie kannte, so gehörte er ihr doch nur mehr äußerlich, d. h. in den Formen und Eigenheiten der Metrik zu; sein Geist ist der Geist des durch den Humanismus und den Erasmismus geläuterten Poeten, der echte Geist der spanischen Renaissance, auf dessen wesentliche Züge wir bereits zu wiederholten Malen, zuletzt bei Diego Hurtado de Mendoza hingewiesen haben.

Castillejos Gefolgschaft im Kampfe gegen die Neuerer italienischen Geistes war nur klein. So recht zum Streiten um die alte Sache schwang sich keiner mehr auf. Der einzige eigentlich, der von der neuen Mode grundsätzlich nichts wissen wollte und seinen Protest dadurch zum Ausdruck brachte, daß er ausschließlich die alten Metren pflegte, ist der um 1550 gestorbene **Antonio de Villegas**, dessen lyrische Gedichte und mythologische Verserzählungen lediglich stofflich ihre humanistische Herkunft verraten. Ein anderer, **Gregorio**

Silvestre (1520—1570), spielt den Apostaten unter den zwischen alter und neuer Schule hin und wieder wechselnden Poeten. In die Gefolgschaft Castillejos gehört er nur deswegen, weil er in seiner Dichterjugend die Italianisten mit Hohn und Spott verfolgte, und den größten Teil seiner gesamten Lyrik in nationale Formen goß. Im reiferen Alter und unter der Dichtergeneration Philipps II scheinen ihn die Erfolge der reformierten Lyrik bestochen und von deren Lebenskraft gründlich überzeugt zu haben. Denn er verfaßte zu seinen drei Büchern nationalen Stils noch ein viertes in der Manier Boscáns und Garcilasos, mit Sonetten, Kanzonen, Episteln und einer Narzißfabel in Oktaven. Die Wärme, die er seinem alten Herzen für die junge Kunst noch abzuringen vermochte, sicherte ihm den Erfolg; er galt ein paar Jahrzehnte lang als der beste Dichter des neuen Stils. Als Metriker vollends ist er noch heute eine Autorität. Er hat, so behauptet man, dem Elfsilbner die endgültige Gesetzmäßigkeit der Silbenbetonung gegeben.

Die theoretische Verteidigung der alten Schule setzt erst eine gute Weile später ein, als Castillejo und Garcilaso mit ihrer ganzen Dichtersippe längst zu den Toten zählen. Der Literarhistoriker Argote de Molina ergreift noch 1575 offen Partei für die alte lyrische Tradition, der Schäferdichter Montalvo legt zeitgenössischen Poeten warmherziges Lob für sie in den Mund (1582), und sogar Lope de Vega tritt in einer programmatischen Vorrede *(San Isidro de Madrid*, 1599) mit Entschiedenheit für sie ein. In der Praxis indes sind um jene Zeit die Gegensätze bereits ausgeglichen, ist das Fremde assimiliert, das Ausländische zum Nationalen geworden.

2. Die spanischen Zeitgenossen und Untertanen Karls V. erleben in ihrer Mitte auch das Entstehen der in der Weltliteratur einzigartigen und ohne Beispiel gebliebenen eigentlich spanischen ***Romankunst.*** Während der Ritterroman, gefördert von dem neuentdeckten Buchdruck, seine letzten Blüten treibt, erwächst aus den engen Beziehungen zu Italien der der Lyrik nahestehende Schäferroman, entsprießt aus romantischer Verklärung des zu Boden gerungenen Erbfeindes der Maurenroman, und erblüht endlich, als erste Frucht mächtiger, seit dem *Libro de buen amor* und der *Celestina* keimenden und treibenden Kräfte, der Schelmenroman.

Die Folge der ungeheueren Verbreitung und Beliebtheit der sentimental-abenteuerlichen Amadisgeschichten war zunächst, daß sich der Amadisroman selbst zu einer großmächtigen Familie auswuchs. Hatte schon Montalvo dem tapferen und verliebten Amadis einen würdigen Sohn, den *muy virtuoso cavallero Esplandian*, angedichtet und die vier Bücher des von ihm bearbeiteten Romans um ein fünftes, die *Sergas*[1]) dieses Esplandian vermehrt (erste Ausgabe 1510),

1) Foulché-Delbosc hat nachgewiesen, daß *sergas* nicht, wie man immer meinte, von *ἔργα*, *Werke, Taten,* kommt, sondern von *serica*, was ursprüng-

so kann es nicht wundernehmen, wenn dieses starke Geschlecht fortzeugend immer neue Helden gebar. Im Anschluß an die von der Artus- und Karlsage her vertraute Zyklenbildung wahrte man auch äußerlich den Zusammenhang mit dem ursprünglichen *Amadis* und baute an dessen vier Büchern unentwegt weiter, bis das Dutzend rund und voll war. Dem fünften Buch *(Esplandian)* fügte sich zwischen 1510 und 1514 ein sechstes von Paez de Ribera verfaßtes an, das die *grandes hechos de Florisando* erzählt. Ihm folgte 1514 und 1526 ein siebentes und achtes Buch des *Amadis* mit Lisuarte de Grecia, dem Sohn des Esplandian, als Helden (Verfasser Juan Diaz). Ein neuntes (1530) gilt dem Ritter vom brennenden Schwert, Amadis de Grecia, Lisuartes Sohn, und ein zehntes, elftes und zwölftes endlich (vom neunten ab heißt der Dichter Feliciano de Silva) besteht aus den einzelnen Teilen und Fortsetzungen einer *Crónica de los cavalleros Florisel de Niquea y Anaxartes* (1532--1546). Damit ist die spanische Reihe der Amadise zu Ende. Neben sie tritt aber gleichzeitig und nicht minder beliebt und bewundert das Geschlecht der Palmerine, das in den spanischen Übersetzungen der portugiesischen Originale keine geringere Verbreitung fand, als die Amadisgeschichten selbst *(Palmerin de Oliva* 1511, *Primaleon* 1512, *Polindo* 1526, *Platir* 1533, *Palmerin de Inglaterra* 1547) und in dem die männlichen Nachkommen und Verwandten, genau wie im Amadiszyklus, des Ahnen Liebes- und Kampfesaventiuren in immer neuen Variationen wiederholten.

Die gebildeten Kreise, denen sich mit humanistischen und Renaissanceideen andere Horizonte geöffnet hatten, erkannten folgerichtig den hohlen Zauber dieser imaginären Welt, verachteten und verdammten ihn, selbst wenn sie sich ihm in törichten Jugendtagen, wie Juan de Valdés und die Santa Teresa, schrankenlos hingegeben hatten. Alonso de Venegas beispielsweise, der ebenso scharfsinnige wie fanatische Theologe, brandmarkt die Ritterromane als *sermonarios del diablo*, der strenge Moralist Luis Vives schilt sie als *pestiferos libros*, der in Sachen des Fabulierens gewiß nicht engherzige Antonio de Guevara meint, man müsse sich schämen, von solchen Büchern auch nur zu reden, und im Jahre 1555 fordern die Cortesvertreter von Valladolid allen Ernstes ein gesetzliches Verbot gegen Verbreitung und Lektüre der Ritterromane, weil sie der Jugend die Köpfe verdrehe und zu den tollsten Verirrungen Anlaß gäbe. Aus alledem geht hervor, daß im 16. Jahrhundert die Ritterbücher nur mehr das Lesefutter der unteren Klassen waren. Es ist im übrigen ja auch leicht verständlich, daß die ungebildete Masse, die zu allen Zeiten und überall sensationslüstern, vergnügungssüchtig und frei von Geschmackshemmungen war, mit Begierde nach dieser auf einmal so leicht zugänglichen Unterhaltung griff. Bei ihr spielte der Ritterroman mutatis

---

lich *Gewebe, Wandteppich* und dann die auf diesen Geweben dargestellten Abenteuer und Heldentaten bedeutete. Vgl. *Revue hispanique* Bd. 23, S. 591.

mutandis die gleiche Rolle wie in unsern Tagen das Kino. Und spielt sie teilweise heute noch, wie man aus den folgenden Äußerungen eines durchaus modernen und ernst zu nehmenden spanischen Gelehrten [1]) ersehen mag: „Unglücklicherweise gehen die Ritterromane noch immer unter dem Volke von Hand zu Hand. Manche, die von *Don Quijote* nichts wissen wollen, finden ihr Entzücken an den eigenartigen und wunderbaren Abenteuern der Ritter, deren vortrefflich gezeichnete Parodie er ist. Es gibt Städte, wo auch nicht mehr ein einziges Exemplar des unsterblichen Werkes von Cervantes existiert, hingegen zahlreiche Bücher gelesen werden, deren Inhalt er mit schärfster Satire geißelte, weil er hoffte, durch das Gelächter der ganzen Welt ihnen den Todesstoß zu geben. Auf den Jahrmärkten und wo immer sich die Landleute versammeln, hört man sie jene Rittertaten erzählen. Man kauft die Geschichten berühmter irrender Ritter und vertieft sich darin, wie sich einst längst verschollene Geschlechter an deren Lektüre berauschten."

Bereits im *Amadis de Grecia* mischen sich unter die höfische Rittergesellschaft Schäfer und Schäferinnen, und greifen in ihrer Art entscheidend in die Ereignisse ein. Die gleichzeitige spanische Lyrik einerseits, die viel bewunderte und auch in Spanien weit verbreitete *Arcadia* des Italieners Sannazaro und ihre Nachbildungen andererseits mochten dem Erzähler die gelegentliche Verwendung des pastoralen Elementes als anziehend und ratsam haben erscheinen lassen. Von da bis zum eigentlichen Schäferroman aber war der Schritt bald getan. Merkwürdigerweise sollte der erste selbständige Versuch eines spanischen Dichters in dieser Gattung für alle Zeiten in seiner Sprache auch der beste, in der Weltliteratur aber der erfolgreichste bleiben. **Jorge de Montemayor**, der Verfasser des frühesten und relativ vollendetsten aller spanischen Schäferromane, war von Geburt ein Portugiese, brachte aber seine Tage größtenteils in spanischen Hofdiensten zu und starb 1561 in Italien eines gewaltsamen Todes. Wann er sein Hauptwerk, die *Diana*, verfaßte, steht nicht fest; auf jeden Fall erschien die erste (nicht datierte) Ausgabe in den fünfziger Jahren seines Jahrhunderts.

Die *Diana* besteht aus einer Reihe von Prosaerzählungen aus dem Leben imaginärer Schäfer in sieben Büchern (unvollendet) und ist mit zahlreichen lyrischen Einlagen, d. h. Eklogen, Verserzählungen, Liebesklagen und dergleichen in alten und neuen Metren ausgeschmückt. Ihr Aufbau ist primitiv und kunstlos bis zum äußersten, der Zusammenhang locker, die Grundidee verworren und von episodischem Beiwerk überwuchert. Die Einförmigkeit der Verwicklungen läßt sich nicht mehr übertreffen, denn wer immer sich in dieser seltsamen Welt verliebt, der bleibt unerhört, weil der oder die Geliebte bereits (ebenso hoffnungslos) in jemand anderen verliebt ist.

---

1) A. López Peláez, *Die Gefahr des Buches. Herausgegeben von J. Froberger. Freiburg i. B. 1915.* S. 111.

Das Vorbild der *Diana* war in erster Linie die schon genannte *Arcadia* des Italieners Sannazaro; dann wohl auch der im gleichen Geiste gearbeitete Roman *Saudades* des Portugiesen Ribeiro, obschon der Mangel an echtem Gefühl bei Montemayor beweist, daß er von der tiefen und edlen Empfindsamkeit des Portugiesen nicht viel gelernt hat. Für unseren modernen Geschmack ist die süßliche Gespreiztheit und tränenreiche Unnatur dieser schäferlichen Gefühlswelt geradezu entsetzlich. Eine der verliebten Damen behauptet allen Ernstes, von ihren Seufzern bewegten sich die Blätter der Bäume, von ihren Tränen wüchse das Gras und schwöllen die Wogen der die Insel dieser unselig Seligen umspülenden Fluten. Die Wollust aber, mit der sich die von Amor mißhandelten Pärchen ihrem Liebesgram hingeben, grenzt ans Perverse; die eben genannte tränenreiche Jungfrau versichert nämlich mit tönendem Pathos, sie würde lieber Selbstmord begehen als Trost in ihrem Leide annehmen. Vergeblich bemühen wir uns, aus dem Roman die Innigkeit des Empfindens, die Anmut der Sprache und die ausdrucksvolle Harmonie der Gedanken herauszufühlen — das Urteil stammt von Bouterwek — derentwegen man ihn noch vor 100 Jahren in Deutschland beispielsweise über die Maßen hochschätzte. Montemayors *Diana* hat indes auch einen tieferen Sinn, und er allein ist es, der sie uns noch heute verständlich macht. Sie ist der laute und lebensfrohe Ausdruck des sozialen Empfindens einer durch verschiedene Bildungselemente im Geschmack verfeinerten Gesellschaft, die der naiven, in ihrer Phantasie zügellosen, in ihren Erlebnissen brutalen, in Liebessachen primitiven Erzählungskunst und Umwelt der Ritterromane überdrüssig geworden war und dafür in spitzfindiger Galanterie, in weinerlicher Gefühlsduselei, in gekünstelter Naturschwärmerei das Ideal des gegenseitigen Verhältnisses beider Geschlechter zu finden glaubte. Der Schäferroman in Spanien ist, ähnlich wie die Schäferlyrik, eine im Überschwang und Überdrang daneben geratene Ausdrucksform des spanischen Idealismus.

Mit *Amadis, Celestina* und *Don Quijote* gehört die *Diana* zu den beliebtesten und zugleich literarisch einflußreichsten Werken des spanischen Schrifttums. An endlos viele spanische Ausgaben reihen sich mehrere selbständige Fortsetzungen und neben zahlreichen Übersetzungen und stofflichen Anregungen (unter ihnen Shakespeares *Two Gentlemen of Verona),* vor allem die in ihrer Art berühmten Nachdichtungen von Sir Philip Sidney in England und Honore d'Urfé in Frankreich.

Der Schäferroman ist die letzte literarische Anregung großen Stils, die Italien dem spanischen Nachbarn gibt. Die etwa gleichzeitig entstehende maurische Erzählung, schon nicht mehr aus der Fremde eingebracht, ist nach Stoff und Darstellung bodenständige Heimatkunst. Ihre Blüte wird kurz, aber um so herrlicher; ihre Reize wirken mit unvergänglicher Zauberkraft noch heute auf romantische Gemüter. Die letzten Grenzkriege mit den Mauren, die zu ihrer Unter-

werfung führenden Entscheidungskämpfe finden eine der Wirklichkeit vielleicht wenig entsprechende Verklärung in wunderschönen Sagen von Heldentum, Liebe und Edelmut, die teils zu Romanzen eingedichtet, teils zu Erzählungen ausgesponnen werden. Von den letzteren ist die älteste uns erhaltene die ***Historia de Abindarraez y Jarifa***, von unbekanntem Verfasser und lediglich durch Antonio de Villegas nach einer früheren Quelle leicht retuschiert und unter seinem Namen veröffentlicht. Der Alcaide von Antequera, Don Rodrigo de Narváez, macht den Maurenprinzen Abindarraez zum Gefangenen, wie derselbe eben auf der Reise zur Hochzeit mit der schönen Maurin Jarifa ist. Großmütig gewährt der Alcaide dem Erbfeind Urlaub für drei Tage, weil der andere schwört, nach Ablauf der Frist zurückzukehren. Er hält sein Wort, und zum Lohn dafür schenkt ihm der edle Kastilier die Freiheit. Unerreicht ist die graziöse Schlichtheit der Erzählung, bewundernswert die zarte Innigkeit der Gefühle in den Gesprächen der zwei Liebenden. Die Welt des maurischen Rittertums ist der spanischen Romankunst erschlossen. Es war bezeichnend genug, daß man (nach Montemayors Tod) es für nötig hielt, die Geschichte von Abindarraez und Jarifa mit einiger Umarbeitung episodisch dem vierten Buch der *Diana* einzuverleiben, ein Gewaltakt, bei dem nicht wenig von der ursprünglichen Schönheit der kleinen Erzählung verloren ging.

Ritter-, Schäfer- und Maurenromane sind alle drei nur wechselnde Formen des idealistischen Dranges, der die ritterlichste aller Nationen beseelte. Ihm gesellt sich um die Mitte des Jahrhunderts der nicht minder unbändige Realismus der *novela picaresca*. Sie ist, streng genommen, die Selbstbiographie eines Schelmen *(picaro)* und ihr erstes Beispiel bildet die Geschichte vom ***Lazarillo de Tormes***.

Klein-Lazarus ist das Kind armer Eltern, Waise vom Vater her, der in einem Negerbedienten einen illegitimen Nachfolger fand, und muß sich zeitig auf eigene Füße stellen. So verdingt er sich der Reihe nach zuerst einem Blinden, dann einem Geistlichen, nach ihm einem Edelmann, einem barmherzigen Bruder, einem Ablaßkrämer und endlich einem Alguazil, und schildert zuletzt sein Leben bei diesen Leuten. Allen gemeinsam ist rasender Geiz und schäbige Armseligkeit. Statt des Essens gibt es meistens Schläge. Lazarillo stiehlt wie eine Elster und freut sich diebisch solcher und anderweitiger Vergeltung, mit der er sich an seinen Quälern rächt. Des unsteten Lebens müde, heiratet er schließlich die Magd eines Pfarrers, mit der er trotz offenkundiger Hahnreischaft sehr glücklich ist.

Stofflich geht manches von den Lazarilloabenteuern auf älteres internationales Erzählungsgut zurück, neu aber war die Gruppierung solcher Geschichten um die abenteuerlich-tragikomische Gestalt des sie angeblich erlebenden Schelmen, neu vor allem auch die unerhöhte Kraft und Bildlichkeit, mit der die schlichte Alltagsrede das Treiben der kleinen Leute zu erzählen wußte. Künstlerische Einheit und innere Geschlossenheit sind dem lockeren Gefüge der kurzen Ge-

schichtenreihe fremd; die Inquisition konnte ohne viel Schaden einige der gefährlichsten Begebnisse streichen, das Büchlein blieb was es zuvor gewesen war: eine lebendige wenn auch realistisch übertriebene Darstellung der nationalen Unterschicht. Im übrigen darf man eines nicht aus dem Auge verlieren: mit dem *Lazarillo* fängt der Schelmenroman eben an; die Blüte kommt erst gute 50 Jahre später, und vom *Lazarillo* zum *Guzmán de Alfarache* und *Buscón* tut die pikareske Kunst einen Riesenschritt voran. Der *Lazarillo* gehört noch ganz der werdenden Renaissance-Gesellschaft zu. Er ist darum auch nur ein kleines Sittenbild. Der Schelm ist nicht um seiner selbst willen da, er dient vielmehr nur als anspruchsloses Bindemittel für die Darstellung der verschiedenen Stände und Berufe, bei denen er ein Unterkommen sucht. Nicht so sehr Lazarillo wird charakterisiert, als vielmehr die Herren, denen er dient.

Die drei ältesten noch vorhandenen Ausgaben des *Lazarillo* sind von 1554, doch gehen sie, wie Foulché-Delbosc nachgewiesen hat, alle drei auf eine noch frühere ungewissen Datums, die gänzlich verloren ist, zurück. Der Verfasser des Werkchens ist unbekannt und auf jeden Fall nicht Diego Hurtado de Mendoza, dem es traditionell zugeschrieben wird.

3. Juan del Encina hatte nicht nur einen beträchtlichen Teil der Regierung Karls V. selbst mit erlebt, seine Werke sollten auch nach seinem Tode noch einer bestimmten Gruppe spanischer Frühdramatiker die Richtung weisen. Die gesamte Schule der *Autos, Farsas, Coloquios, Eglogas* der Zeit zwischen 1500 und 1550, also religiöse und profane Bühnendichtung, deren Autoren teils ungenannte, teils kaum gekannte Dichter minderen Ranges sind, wie Fernán López de Yanguas, Luis Hurtado, Lucas Fernández, sucht engen Anschluß an Encina. Ein Kodex der Pariser Nationalbibliothek, kostbare gedruckte Sammelbände der Bibliotheken in München und Wien, und eine Reihe von Einzeldrucken enthalten die relativ spärlichen Reste dieser Dramendichtung, die uns noch geblieben sind. Ein anderer Kodex mit 38 handschriftlichen Stücken dieser Art war noch bis 1824 vorhanden, wo er in den Wirren der spanischen Bürgerkriege verloren ging.[1])

Aus der Schar der Nachahmer Encinas ragt ein einziger, der Portugiese Gil Vicente, um Haupteslänge hervor. Indes hat er, der begabteste von allen, nur mit halbem Ohr auf den Meister gehört. Von etwa 1470 bis um 1536 am Leben, stand er in Diensten des portugiesischen Hofes und verfaßte, von höfischer Gunst getragen, 42 dramatische Dichtungen, davon 11 in spanischer Sprache, 14 in portugiesischer, den Rest in beiden Sprachen zusammen. Nicht ganz die Hälfte davon sind geistliche oder religiöse Spiele nach dem Vorbild Encinas, das übrige profane Stücke lustigen Inhalts, denen man indessen unrecht täte, wenn man sie bereits in Lustspiele, Schauspiele

1) Siehe den bibliographischen Anhang unter *Drama*.

und Possen unterscheiden wollte, wie Carolina Michaelis es riskiert hat. Vicente ist sicher, auch da, wo er eigene Wege geht, viel weniger ein Neuerer als der gleichzeitige Naharro. Formell insbesondere kommt er über seine heimatlichen Vorbilder und (in den religiösen Spielen) über das spanische Muster des Encina nicht hinaus, erliegt also vor allem noch keinerlei klassisch-italienischen Einflüssen. Der besondere Reiz seiner dramatischen Begabung liegt in seiner schillernden Vielseitigkeit. Unendlich ist die Zahl der von ihm verwendeten lebendigen, mythologischen, biblischen, allegorischen und Märchengestalten, mannigfaltig daher auch die Möglichkeit der Verwicklungen, der unvorhergesehenen Wendungen und Geschehnisse, zahllos die Sprachen, Dialekte und Jargone, in denen seine Menschen reden, schwören, fluchen, gering infolgedessen freilich auch die Geschlossenheit der lockeren Handlung. Das üble Vorbild der, wie es scheint, damals besonders wirkungsvollen Pseudopolyglottie haben seine spanischen Zeitgenossen und Nachfahren, insbesondere Diego Sánchez de Badajoz, Torres Naharro und Lope de Rueda, nach bestem Können nachgeäfft, die wundersame Zartheit seiner lyrischen Wort- und Gefühlsmalerei scheint jedoch keiner gespürt zu haben. An Begabung schlechtweg ist Gil Vicente allen gleichzeitigen Dramatikern der Halbinsel weit überlegen. Eigentlich gefördert hat er aber das Drama Spaniens nicht viel, wenn ihm auch später Lope und Calderón manche Anregung verdankten. Hätte er der spanischen Bühne nicht halb, sondern ganz gehört, so wäre sicher sein Einfluß auf das Nationaldrama dieses Landes, und vielleicht auch sein eigener Werdegang ein ganz anderer geworden.

Grundverschieden von der durch Encina und seine Nachahmer gepflegten Art der dramatischen Dichtung ist eine gleichzeitige andere, deren erfolgreicher Schöpfer und Verbreiter der aus der Gegend von Badajoz stammende **Bartolomé de Torres Naharro** werden sollte. Im Leben und in der geistigen Entwicklung hat er manches mit Encina gemeinsam, so sehr er sich auch von ihm als Dramatiker scheidet. Wie jener genoß er eine gründliche humanistische Bildung, wählte sich den geistlichen Stand als endgültigen Lebensberuf und verbrachte einen großen Teil seiner Laufbahn in Italien im Gefolge einflußreicher und vergnügungssüchtiger Kirchenfürsten. Indes, seine Begabung, seine Gemütsrichtung, sein heiterer, lebensfroher Sinn, sein realistisches Empfinden, seine sprachliche Veranlagung, sein Theaterblut, das alles schied von Anfang an seine Wege von denen Encinas, hob ihn mit gewaltigem Schwung über die gut bürgerliche Enge Encinascher Gedankengänge hinaus und ließ ihn, wenn auch nicht erreichen, so doch ahnen, was erst dem Genius eines Lope de Vega in der Vollendung zu schaffen vergönnt war.

Seine acht Dramen und die lyrische Ernte sammelte er in einem Bande mit dem absonderlichen Titel *Propaladia (= primae res Palladis,* etwa: *Erstlinge der Muse),* eine Bezeichnung, die insofern nicht zutrifft, als neben Jugendwerken auch solche des reifen Mannesalters

in ihm enthalten sind. Das Vorwort dieser *Propaladia* stellt die erste dramaturgische Abhandlung in spanischer Sprache dar und ist deswegen von wesentlicher Bedeutung für die Geschichte des nationalen Dramas. Naharro faßt das Wesen der comedia vollkommen klassizistisch auf. Sie ist ihm ein kunstvoll erdachtes Gewebe von ungewöhnlichen Ereignissen mit glücklichem Ausgang, durch Personen in Handlung, Rede und Gegenrede dargestellt. Nach horazischer Vorschrift ist er für die Teilung in fünf Akte, für die er als erster die Bezeichnung *jornada* einführt und denen er stets einen lustigen Vorspruch und die Angabe des Inhalts, beide in Versen und meist sehr ausführlich, vorangehen läßt. An Arten der comedia unterscheidet er (wenn auch mit etwas anderer Benennung) theoretisch bereits die der reinen Phantasie entsprossene, also idealistische, und die dem Leben abgeschaute, also realistische. In Wirklichkeit wird ihm die eine unter den Händen bereits zu einer Art heroisch-romantischer, die andere gewissermaßen zur Sittenkomödie und zum Intrigenstück. Mit anderen Worten, die spätere klassische Komödie läßt in embryonalen Formen bereits ihre zukünftige Gestaltung ahnen.

Im einzelnen scheiden sich die Naharrodramen ganz von selbst in ein paar charakteristische Gruppen. Zunächst zwei ausgelassene Lärm- und Spektakelstücke, die *Soldadesca* und die *Tinelaria*, deren eines eine lustige Aushebung zum Vorwurf hat, während das andere die Dienerschaft eines Kardinalhaushaltes in ihrem zügellosen Leben und Treiben zur Darstellung bringt. Beiden fehlt wirksamer dramatischer Grundriß und Aufbau, beide leben gleichsam nur von der spitzbübischen Komik ihrer Zwiegespräche. Man glaubt deswegen, und wohl mit Recht, in ihnen die Anfänge der Bühnenkunst Naharros sehen zu dürfen. Vier heitere Liebesdramen bilden sodann den Höhepunkt und die Summe dessen, was den Dichter zum Johannes des kommenden Messias Lope gemacht hat. Die novellesk-amouröse Abenteuerlichkeit der *Aquilana* ist das lebendige Vorbild der späteren *comedia de asuntos románticos*. Ein verkleideter Prinz verliebt sich da in eine Königstochter, wird erwischt und soll des Todes sterben. Die Entdeckung seiner Herkunft rettet ihm im letzten Augenblick das Leben und der Handlung den versöhnenden, heiteren Schluß. Ähnlich geht es in der *Calamita* her. Ein Abenteurer vornehmer Abkunft heiratet heimlich eine arme Bauernmagd. Bevor ihn sein wütender Vater für diesen Fehltritt strafen kann, stellt sich heraus, daß ihm das Mädchen, ein unterschobenes Kind, an Abstammung ebenbürtig ist. Den Beschluß dieser Gruppe machen zwei frühe Proben der kommenden Mantel- und Degenstücke, die *Serafina* und die *Himenea*. Hier wirbt ein Edelmann um eine schöne Jungfrau, wird dabei nächtens von dem eifersüchtig-wachsamen Bruder des Mädchens überrascht und erhält nach einigen bedrohlichen Verwicklungen glücklich das Jawort. Dort heiratet ein spanischer Edelmann zwei Frauen. Kurz bevor er sich vor die betrübliche Notwendigkeit gestellt sieht, sich der zweiten mit Gewalt zu entledigen, tritt sein Bruder da-

zwischen und nimmt sie zur Frau. Zwei wesentliche Momente der späteren comedia sind hier bereits mit Geschick verwertet: der Kunstgriff des matrimonium nondum consumptum und die Figur des schlauen und schurkischen gracioso, den Lope erfunden zu haben sich rühmte. Ganz abseits steht schließlich eine dritte Gruppe, ein Gelegenheitsstück und ein Tendenzdrama. Das erstere, die *Trophea*, ist ein mit allegorischer Zier schwer belastetes Festspiel, das die Entdeckungen und Eroberungen der Portugiesen zu feiern bestimmt war. Das letztere, die *Jacinta*, nimmt den auf der Bühne unwahrscheinlich und absurd wirkenden Sagenstoff von der Schloßherrin zum Gegenstand, die sich ihren Bräutigam aus abgefangenen und gewaltsam zurückgehaltenen Reisenden auswählt. Die drei Reisenden freilich haben nur symbolische Bedeutung. Naharro selbst beklagt durch ihren Mund den Jammer dieser elenden Welt, den Undank der Großen, die Falschheit der Freunde, die Eitelkeit alles irdischen Strebens. Wer möchte nicht hierin den melancholischen Ausklang eines mit drängendem Überschwang begonnenen, mit Resignation beschlossenen dichterischen Lebenswerkes sehen?

Alles in allem: Naharro ist noch nicht Lope. Bei ihm ist erst Keim und treibender Saft, was bei diesem zur duftenden Blüte, was bei Calderón zur üppig reifenden und in Überreife fallenden Frucht wird. Naharro vereint mit den Fehlern des Anfängers, des unsicher Tastenden, Suchenden, des in vielen Dingen noch unselbständigen Celestinanachahmers manch glänzenden Vorzug einer ungewöhnlichen Begabung. Zwanglose Natürlichkeit und feurige Wärme des Gefühls, die frohe Heiterkeit echten Humors, dramatischer Schönheitssinn, edler Geschmack, realistisches Empfinden, mit einem Wort: der an Erasmus gebildete spanische Renaissancegeist hält sich die Wage mit spärlicher Erfindungsgabe und kümmerlicher Phantasie. Daher die Armut seiner Intrigen, die ihn zwingt, die Handlung in endlosen Zwiegesprächen poetisch auszuspinnen. Sein sprachliches Kleid, gewoben aus anmutiger Glätte des Dialogs, flüssiger Verskunst, üppiger Zier an Sprichwörtern und Aphorismen, entstellt ein häßlicher Fleck: der krasse Realismus übertriebener Polyglottie nach Gil Vicentes berüchtigtem Muster. Seine dramatischen Gestalten sind mehr denn die als Hirten und Studenten verkleideten Höflinge Encinas, sind weniger denn Gil Vicentes Märchenprinzen, Feen, Heroen und Allegorien; sie sind ganz einfach Menschen, liebende und hassende, schlaue und dumme, vornehme und arme, gute und böse Menschen. Eng ist freilich ihr Kreis, und der Dichter hat aus ihm der späteren comedia nur die Väter und Brüder als eifersüchtige Hüter und Rächer der Familienehre, die leichtsinnigen verliebten Mädchen, die weiberlüsternen Kavaliere, die dreisten, abgefeimten Bedienten als sicheren Grundstock zu überliefern vermocht.

Torres Naharro ist der erste wirkliche Bühnendichter Spaniens, d.h. der erste, der auf Grund ausgesprochener dramatischer Begabung, aber auch mit Vorbedacht und theoretischer Überlegung rich-

tige Theaterstücke verfaßte. Er hat trotzdem in seiner besonderen Art wenig Schüler und Nachahmer gefunden. Mit je einem oder höchstens zwei Dramen ist die dichterische Kraft aller jener erschöpft, die sich bemühten, es ihm gleichzutun. Da sie stofflich und an Ideen mancherlei aus der *Celestina* entlehnten, hat man sie oft auch kurzerhand als *Celestina*-Nachahmer zusammengefaßt. Das rein Bühnenmäßige, dazu den Vers und die Teilung in fünf Akte lernten sie jedoch sicher bei Naharro. Mit Jaime de Huete *(Tesorina* und *Vidriana)*, Agustin Ortiz *(Comedia Radiana)*, Francisco de las Natas *(Comedia Tidea)*, Bartolomé Palau *(Farsa Salamantina)*, Antonio Diez *(Comedia Clariana)*, Luis de Miranda *(Comedia Prodiga)* ist ihr Kreis so ziemlich geschlossen. Daß auch Castillejo durch Naharros Dramen inspiriert war, läßt sich denken, aber nicht nachweisen, solange der vollständige Text der *Constanza* verschollen ist.

4. In der nationalen Historiographie war der Versuch, eine umfassende Gesamtgeschichte Spaniens von den frühesten Anfängen bis auf die jeweilige Gegenwart zu verfassen, noch nicht gewagt worden. **Florián de Ocampo**, der als erster die ungeheure Aufgabe planmäßig zu meistern gedachte, ist als erster von vielen gründlich daran gescheitert. Ein Band sollte bis zur Geburt Christi reichen, ein zweiter bis zum Einfall der Araber, ein letzter bis zur Regierung Karls V. Mitten im ersten Band, wo er noch tief in der römischen Geschichte steckt, erlahmt schon seine Hand. Ein Sechzehntel des Gesamtwerkes, wie er es sich ausgetüftelt hatte, war fertig geworden. Inhaltlich und sprachlich wäre es nicht wert, genannt zu werden, aber es hat in Plan und Durchführung etwas typisch Spanisches an sich. Das Mißverhältnis zwischen idealem Wollen und menschlichem Können, zwischen himmelstürmendem Drängen und armseliger Erdenschwere, unter dem das spanische Volk fort und fort gelitten hat, wird hier zum erstenmal im Lebenswerk eines Historikers deutlich sichtbar. Das Bruchstück erschien in zwei verschiedenen Formen, zuerst 1543 mit dem Titel *Los 4 libros primeros de la Crónica general de España*, dann um ein Geringes vermehrt 1553 unter der Bezeichnung *Los 5 libros primeros* etc. Ocampo hat im übrigen der vaterländischen Historiographie auch einen wesentlichen Dienst erwiesen. Er trug Sorge, daß die durch Alter ehrwürdige *Crónica de España* des Königs Alfonso des Gelehrten nach Jahrhunderten endlich durch den Druck Verbreitung fand (1541) und somit ein nationales Dokument zum Gemeingut aller wurde.

Mit dem Kaisertum Karls V. erwacht in Spanien, dessen König er ist, auch der imperialistische Gedanke. Zu seiner Förderung und Verbreitung glauben sich die um die Person des Herrschers gescharten Hofhistoriographen in erster Linie berufen, und sie vermeinen der Idee am besten dadurch zu dienen, daß sie die altromische und mittelalterliche Imperatorenherrlichkeit in ihren Werken zu neuem Leben wachrufen. So entsteht eine Reihe ziemlich ähnlicher, weil im Grundgedanken gleicher „Kaiserbiographien", die stets einer eigent-

lichen Geschichte Karls V. als Relief und Einleitung dienen sollen. Es verfaßt **Pero Mexia** († 1551) eine *Historia Ymperial y Cesarea en la qual se contienen las vidas y hechos de todos los Cesares desde Julio Cesar hasta el Emperador Maximiliano.* Ihr läßt er dann eine in zweieinhalb Jahren hingeschriebene, bis zu den Ereignissen des Jahres 1530 reichende Geschichte des von ihm maßlos bewunderten Herrschers folgen. Zwei seiner Amtsgenossen, **Antonio de Guevara** *(Decada de los Cesares)* und **Juan Ginés de Sepúlveda** kamen in ihren Darstellungen über die römischen Kaiser nicht hinaus. Bei Guevara insonderheit entartete der historische Bericht durch Einschub fingierter Briefe, kunstvoll ersonnener Anekdoten und Begebenheiten stellenweise zum reinen Roman. Ein vierter von diesen Hofchronisten gab sich mit seinem persönlichen Titel zufrieden. Viel Schaden oder Nutzen haben alle diese schwülstigen Kompilationen nicht angerichtet; zum Teil wurden sie kaum bekannt und erst nach Jahrhunderten veröffentlicht. Heute haben sie lediglich einige Bedeutung als Dokumente gewisser geistiger Strömungen ihrer Zeit, als Beispiele einer der vielfältigen Formen, in denen der spanische Idealismus Ausdruck und Betätigung suchte. Wertvoller und, weil schon 1548 veröffentlicht, auch für ihre Zeit wirksamer wurden die *Comentarios de la Guerra de Alemania* von **Luis de Avila y Zuñiga**, der den geschilderten Ereignissen nicht nur als Augenzeuge beiwohnte, sondern auch mancherlei Vorteile für sein Werk aus der persönlichen Freundschaft des Kaisers zu ziehen in der Lage war.

An die Seite der nationalen Landesgeschichte tritt die Historiographie der überseeischen Eroberungen, und es ist bei der gigantischen Größe und Bedeutung der letzteren kein Wunder, wenn Aufzeichnungen und Berichte über sie sorgfältiger gesammelt und bearbeitet, eifriger gedruckt und gelesen werden, als die altgewohnte Literatur der heimischen Chroniken oder die ruhmredigen Biographien römischer und deutscher Kaiser. **Francisco López de Gómara** († 1560) ist dem brennenden Bedürfnis der Zeitgenossen nach neuem Lesestoff über das südamerikanische Wunderland mit zwei illustrierten Werken entgegengekommen *(Crónica de la Nueva España con la conquista de México* 1554 und *Historia general de las Indias y Nuevo Mundo* 1555), in denen er in farbenreichem, wenn auch familiärem Stil die Eroberungs- und Entdeckungszüge der großen Conquistadoren, insonderheit des Hernando Cortés, geschickt zu popularisieren wußte. Einem Fahrtgenossen des letzteren, dem Kapitän **Bernal Diaz del Castillo**, war es nicht vergönnt, ein ähnliches Werk, das jenes von Gómara in manchen Dingen ergänzt und berichtigt hätte, veröffentlicht zu sehen; erst 1632 kam diese *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* zum Druck. **Gonzalo Fernández de Oviedo**, Zeitgenosse zweier Generationen (er lebte von 1478—1557) und als Regierungsbeamter lange in den Kolonien tätig, zeichnete schließlich die Erfahrungen eines fast 80 jährigen Lebens in zwei voluminösen Werken auf, den *Batallas y Quincuagenas*, einem uner-

schöpflichen Anekdotenschatz der Zeit Ferdinands und Isabellas, und der *Historia general y natural de las Indias*, einer endlosen, aber darum nicht wertlosen Kompilation in 50 Büchern, die alles sorgsam aufstapelt, was dem Verfasser wissens- und erzählenswert erschien. Der Dominikaner **Bartolomé de las Casas** endlich († 1566), der als Bischof der mexikanischen Stadt Chiapa das Verhältnis der Spanier zu den Eingeborenen aus eigener trauriger Erfahrung kannte und nicht müde wurde, die bedauernswerten Opfer sinnloser Herrsch- und Habgier zu schützen und zu rechtfertigen (1552 und 1553 erschienen seine berühmten neun Traktate, deren erster die *Brevissima relacion de la destruycion de las Indias* war), legte den gewaltigen Schatz seiner Erlebnisse und Studien in einer *Historia general de las Indias* nieder, die freilich erst 1875/76 zum erstenmal veröffentlicht wurde.

Historiker in unserem Sinn waren diese Überseegeschichtschreiber alle miteinander genau so wenig, wie die zeitgenössischen Hofchronisten. Sie besaßen zumeist weder die nötige Vorbildung und Schulung, noch hätten sie vermutlich Zeit und Geduld genug gehabt, den ungeheuren Stoff zu ordnen, kritisch zu sichten, in Einzelheiten auf seine Richtigkeit zu prüfen und schließlich methodisch darzustellen. Was sie zur Sammlung und Schilderung reizte, das war neben dem Drang, Gesehenes und Erlebtes wiederzugeben, vor allem der unerhört neue, fremde, farbenreiche Stoff, die Völker, deren Aussehen, Leben, Sitten und Zeremonien es zu beschreiben galt, die Goldgräberei, die Perlenfischerei, die Tiere, Bäume, Pflanzen und Früchte, von denen immer eines wundersamer und eigenartiger war als das andere, und schließlich die staunenswerten Strapazen, Abenteuer und Taten, mit einem Wort das Heldentum derer, die jene fernen Gebiete zu Teilen des spanischen Vaterlandes gemacht hatten. Man darf sie deswegen keine schlechten Geschichtschreiber nennen, man soll ihnen aber das ideale Streben, in ihrer Art den Ruhm der Nation zu verkünden, und ihr wirkliches Verdienst, unsere Quellenkunde des Zeitalters der spanischen Entdeckungen wesentlich bereichert zu haben, in keiner Weise schmälern.

Der Meister der höfischen Rhetorik ist **Antonio de Guevara.** Um 1480 in Asturien aus kleinen Verhältnissen geboren, kommt er als Page an den Hof Ferdinands und Isabellas, in das Zentrum humanistischer Bewegung, und tritt in der Mitte seiner zwanziger Jahre in den Franziskanerorden ein. Als Hofprediger und Hofchronist lebt er nach eigener Aussage 18 Jahre lang in der Umgebung Karls V., zieht in seinem Gefolge nach Deutschland, England und Italien, wird durch kaiserliche Gunst Bischof von Guadix und später von Mondoñedo, und stirbt als solcher 1544. Die humanistische Bildung seiner Jugendjahre und das Hofleben seines ganzen Mannesalters geben seiner geistigen Entwicklung die Richtung. In ihrem Rahmen wirkt sich die Eigenart seiner Begabung — lebhafte Phantasie, diebische Freude an wüstem Fabulieren, Mangel an historischem Sinn

und eine ganz hervorragende Gewandtheit des sprachlichen Ausdrucks —, gefördert durch eine umfassende, aber rein gedächtnismäßige Belesenheit in den antiken und mittelalterlichen Autoren, in einer besonderen Art von Schrifttum aus.

Ein paar religiöse Werke seiner letzten Lebensjahre scheiden für die Beurteilung zunächst aus. Unter den profanen Schriften steht an Eigenart und Bedeutung das fingierte Marc-Aurel-Werk obenan, das 1528 und 1529 in zwei getrennten Versionen, einer kürzeren, schon im Manuskript gestohlenen und als Raubdruck veröffentlichten *(Libro aureo de Marco Aurelio)* und einer von Guevara umgearbeiteten und erweiterten *(Libro llamado Relox de Principes, en el qual va encorporado el libro de Marco Aurelio)* erschien. Das Werk zerfällt in zwei Teile: Leben und Wirken des Kaisers in Familie und Staat; Briefe von ihm und an ihn. Hauptgegenstand der beiden Teile, insbesondere aber des zweiten, sind die Tugenden und Fehler des Herrschers, Ratschläge und Beispiele für gutes Regieren, theoretische und exemplarische Erörterung aller Fragen, die mit der Stellung von König zu Volk und umgekehrt zusammenhängen. Die Fiktion — das Ganze wurde als uraltes Original ausgegeben — ist durchsichtig, wurde aber für glaubhaft gehalten, weil sich Guevara im Vorwort mit trockener Bestimmtheit auf eine angeblich zu Florenz im Nachlaß des Cosme de Medici aufgefundene Handschrift berief. Die tatsächlichen Vorbilder zum *Marco Aurelio* habe Guevara, so meint man, in Xenophons *Cyropaedie* und vielleicht auch in Werken wie Egidio Colonnas De Regimine Principum gefunden, beides Abhandlungen über Fürstenerziehung, deren Gedankengänge und Theorien bei den Humanisten warmes Interesse fanden. Mag sein, daß sich der Spanier in der Lektüre der beiden manche Anregung holte, aber die eigentlichen Wurzeln des Marco Aurelio liegen, glaube ich, in der Idee des karolischen Imperialismus, als deren Förderer wir die kaiserlichen Hofhistoriographen emsig am Werke sahen. Guevara hätte von Amts wegen eine Geschichte Karls V. schreiben sollen. Er brachte sie nie zu Ende, weil dem phantastischen Fabulierer, wie seine römische Cäsarengeschichte schon erwiesen hatte, das rein Historische nicht lag. Nun suchte er seinen Teil am Werke der Verherrlichung des spanischen Imperiums auf seine Weise zu vollenden, indem er die Person des Souveräns und die Idee seines Herrschertums im Bilde des antiken Musterkaisers bespiegelte.

Von den übrigen profanen Schriften Guevaras kommen höchstens die „Briefe" sprachlich und inhaltlich an Bedeutung dem *Marco Aurelio* nahe. Diese *Epistolas familiares*, von späteren Übersetzern in überschwenglicher Bewunderung als *Epistres dorées* bezeichnet (zuerst 1539 erschienen), sind zum kleinen Teil wirkliche Briefe an Freunde und bedeutende Zeitgenossen, zum größeren aber fingierte Sendschreiben, Abhandlungen und Predigten, mit tollkühnen Geschichtsfälschungen und geschickt erdachten Anekdoten aufgeputzt, *ineptiarum plenae*, wie sie Miraeus ein Jahrhundert später mit einer

für seine Zeit verblüffenden Sicherheit und Prägnanz charakterisierte. Für die Geschichte der Briefschreibekunst haben sie keine Bedeutung, besitzen aber dokumentarischen Wert einmal als Gradmesser für den zeitgenössischen Geschmack, und dann wegen mancherlei biographischer Einzelheiten über den Autor. In merklichem Abstande folgen zwei Traktate rein höfischer Sinnesrichtung, tödlich langweilig in ihrer gespreizten Unnatur: ein Merkbuch für Günstlinge und Hofgänger *(Aviso de privados y doctrina de cortesanos)* und eine gelehrte Abhandlung über die Vorzüge des Landlebens gegenüber dem Leben am Hofe *(Menosprecio de la Corte y alabanza de la aldea).* Die beiden aszetischen Schriften *Oratorio de religiosos y exercicio de virtuosos* (1542) und *Monte Calvario* (1545) gehören den letzten Lebensjahren des von Krankheit gequälten Greises an und haben in ihrer wehmütigen Resignation und erdentrückten Frömmigkeit wenig mehr gemeinsam mit dem einstigen Verfasser des *Marco Aurelio.*

Guevaras Prosa ist ein Kunstwerk für sich. Sie ist in Spanien das früheste Beispiel einer beabsichtigten, um ihrer selbst willen gepflegten Rhetorik der Sprache. Gleichnisse und Metaphern aus Tier- und Pflanzenreich, aus dem menschlichen Leben, aus der Antike, schmückende Beiwörter und Appositionen, gereimte Satzparallelismen, künstliche Begriffshäufungen, Antithesen und Inversionen, rhetorische Fragen und Ausrufe werden in rhythmischen Wechsel über das Satzbild verteilt. Ästhetisch nicht immer einwandfrei in ihren Mitteln, beherrscht diese Prosa das literarische Gesamtwerk in einem Grade, daß sie völlig Selbstzweck wird. Das Grundprinzip literarischen Schaffens ist auf den Kopf gestellt: der Gedanke ist nur mehr um der Form willen vorhanden, der Klang überwiegt den Sinn. (Man beachte beispielsweise den raffiniert ausgeklügelten Rhythmus in den Titeln der meisten seiner Werke). Einflüsse des Humanistenlateins sind unverkennbar. So besonders in dem Kunstmittel der Wort- und Satzantithese, das geradewegs auf Cicero und Isokrates zurückgeht. Dabei ist wichtig und für die Überlieferung anschaulich, daß Luis Vives 1523 den *Areopagiticos* und *Nicocles* ins Lateinische übersetzt und in seiner *Ratio dicendi* (I, 97) die Reden des Isokrates eben wegen ihrer antithetischen Stilkunst als Muster hingestellt hatte. Guevaras übertriebener Kult metaphorischer Sprachzier entartete schließlich in die bedauerliche Sprachverhunzung des Gongorismus. In diesem Sinne ist seine sprachliche Form für die Entwicklung des spanischen Schrifttums von größerer Bedeutung geworden als Art und Inhalt seiner Werke.

Guevaras Schriften fanden nicht nur in Spanien, sondern auch im Auslande weite Verbreitung. Französischem Empfinden scheint am besten der *Marco Aurelio* und die *Epistolas familiares* zugesagt zu haben. Im übrigen dürfte der Einfluß vorwiegend stofflicher Art gewesen sein. Bekannt ist Brantômes Anleihe für die *Dames galantes* aus den „Briefen", vor allem aber Lafontaines *Paysan du Danube*

als eine der besten Proben aus dem reichen Episodenschatz, den des Spaniers Phantasie der Nachwelt überliefert hat. In England wird die Guevarasche Prosa, wenn auch nicht (wie man noch häufig lesen kann) zum endgültigen Vorbild, so doch zur ersten Anregung für die unter dem Namen Euphuismus gehende Stilverirrung. In Deutschland endlich verwendet Ägidius Albertinus, des Herzogs Maximilian von Bayern gelehrter Secretarius, zwischen 1598 und 1646, also fast ein halbes Jahrhundert lang, seine beste Kraft darauf, die sämtlichen Werke Guevaras „auffs fleissigste" ins Deutsche zu übertragen. Kein geringerer aber als der lustige und gescheite Grimmelshausen wird nicht nur in seiner eigenen religiösen Entwicklung von diesen Verdeutschungen entscheidend beeinflußt, sondern läßt auch seinen unsterblichen Simplicissimus nach dem Rat und mit den Worten des *Menosprecio de la Corte* von der Welt endgültig Abschied nehmen.

Der Hof Karls V. in Spanien war reich an Talenten jeder Richtung. Er war auch reich an Anregungen jeder Art. Gingen diese bei einer oberflächlichen Natur wie Guevara mehr in die redselige Breite, so wirkten sie bei einem anderen der kaiserlichen Höflinge mehr in die grübelnde Tiefe. Guevara wird zum Meister des Wortes, Valdés zum Meister des Gedankens, der eine zum oberflächlichen Panegyriker, der andere zum ernsten Verteidiger zuerst, und dann zum eifrigen Reformator.

Juan de Valdés entstammte einem alten Adelsgeschlecht der kastilischen Stadt Cuenca, die ihre Gründung auf einen seiner Vorfahren zurückführt. Sein Vater Hernando de Valdés war erblicher Gouverneur (Regidor) von Cuenca, reich an Ehren und weltlichen Gütern. Juan wurde gegen 1500 zusammen mit seinem Zwillingsbruder Alfonso geboren, dem er, wie wir aus einem Briefe des Erasmus an Juan wissen, nicht nur zum Verwechseln ähnlich sah, sondern mit dem er auch jahrhundertelang — noch der Inquisitions-Llorente zweifelt (1835), ob es einen oder zwei Valdés gab — bald verwechselt, bald für ein und dieselbe Person gehalten wurde. Die beiden Jünglinge genossen den Unterricht des Prinzenerziehers Petrus Martir Anglerius, durch dessen Hände der gesamte adelige Nachwuchs der Zeit Isabellas gegangen ist, und wurden später durch seine Vermittlung der eine (Alfonso) Sekretär des Kaisers Karl V. (1520), der andere (Juan) Kämmerer des Papstes Hadrian VI. (1522). Es ist kein Zweifel, daß der Keim der Reformideen, die wenigstens dem einen der zwei Brüder später zum Lebenswerk wurden, in ihre jungen Herzen durch den freimütigen Petrus Martir gelegt worden war.

Alfonso sah die Kaiserkrönung Karls in Aachen (1520), von der er uns eine fesselnde Schilderung in einem Brief an Petrus Martir hinterlassen hat, und durfte der Vorladung Luthers auf den Reichstag zu Worms (1521) beiwohnen, worüber er gleichfalls in einem Brief an seinen geliebten Lehrer berichtet. Juan kehrte nach dem frühen Tode des Papstes Hadrian (1523) nach Spanien zurück und

lebte die nächsten Jahre in inniger Gemeinschaft mit dem Bruder als Edelmann des kaiserlichen Gefolges. Unter der Einwirkung der politischen Ereignisse von 1525 und 1527 verfaßte das Paar zugunsten seines kaiserlichen Herrn und Gönners zwei Rechtfertigungsschriften, deren jede einem von den beiden als Autor zugeschrieben wird, die aber zweifellos in engster Zusammenarbeit beider Brüder entstanden sind. Alfonso gilt als Verfasser eines *Diálogo en que particularmente se tratan las cosas acaecidas en Roma el año de 1527*, der in Form eines Zwiegespräches zwischen dem Ritter Lactantius und einem ungenannten Archidiakon den Kaiser von der ungeheuren Schuld an den Greueln der Einnahme und Plünderung Roms zu reinigen strebt und, gänzlich in den Gedankengängen und Theorien des Erasmus befangen, das Ereignis als gerechte, von Gott gewollte Katastrophe rechtfertigt, deren Ursachen und Schuld auf Seite des Gegners zu suchen sei — das Ganze gedacht als eine glänzende Apologie des frömmsten und gerechtesten aller Herrscher, und als eine begründete Verdammung der heillosen Korruption und Verkommenheit des päpstlichen Hofes und der römischen Gesellschaft. Als der Verfasser des *Diálogo de Mercurio y Caron*, der die kaiserliche Politik der Jahre 1520—1528 rechtfertigen will, pflegt man Juan zu nennen. Der Dialog zerfällt in zwei Teile, deren erster den damaligen Begriff der christlichen Vollkommenheit bekämpft, deren zweiter das Ideal einer christlichen Gesellschaft im Sinne des Valdesischen Zwillingspaares entwickelt. Die Fiktion ist ebenso glänzend erdacht wie fesselnd durchgeführt. Der Götterbote Mercur und der Hadesfährmann Caron treffen sich zuerst am Ufer des Styx, dann am Rande eines Gebirges, das am Weg zum Himmel liegt. Sie reden von Politik und Zeitgeist, von Papst und Kaiser, von der Schlechtigkeit der Menschen im allgemeinen und dem Niedergang der zeitgenössischen Moral im besonderen. Dazwischen müssen ihnen die vorbeiwandernden Seelen, die auf dem Weg zum Himmel oder zur Hölle sind, Rede und Antwort stehen über ihre Erdenlaufbahn, über Soll und Haben ihres eben abgeschlossenen Lebens. Neben die Verherrlichung Kaiser Karls V. als des Ideals eines christlichen Herrschers tritt da ein düsteres Bild der an Haupt und Gliedern reformbedürftigen Kirche und eine um so hellere Vision von all dem Schönen und Edlen, das den Menschen erblühen müßte, wenn die einfache, reine Lehre Christi von ihnen befolgt und gelebt würde. Manche zählen, und das vielleicht nicht mit Unrecht, diesen Dialog zu den eindrucksvollsten Bearbeitungen des Totentanzmotivs in der Weltliteratur.

Alfonso begleitete den Kaiser 1530 nach Bologna zur Krönung mit der eisernen Krone, von da nach Augsburg, wo die denkwürdige Unterredung zwischen ihm (Alfonso) und Melanchthon stattfand, und später über Brüssel nach Wien. Dort starb er im Herbst 1532 an der Pest. Da der päpstliche Nuntius in Madrid inzwischen Anstalten machte, die vermutlichen Verfasser des ersteren *Diálogo* vor das Inquisitionsgericht zu bringen, hielt es auch Juan de Valdés, der

nicht wie der Bruder den Schutz eines hohen Amtes genoß, für ratsam, nach Italien auszuwandern (1530). Er blieb von da ab, wie Alfonso, der Heimat fern und verbrachte den Rest seines kurzen Lebens größtenteils in Neapel, wo er ausschließlich einem kleinen Kreise von Freunden und seinen Studien lebte. Hier entstand zunächst (1534) der *Diálogo de la lengua*, eine trotz ihrer Zwanglosigkeit eminent geistvolle Unterhaltung über das Wesen und die Gesetze des spanischen Idioms, wie sie großenteils wortwörtlich zwischen Valdés und einer kleinen Gruppe ihm geistig verwandter und innig zugetaner Edelleute stattgefunden hatte. Gegenstand des *Diálogo* ist nicht nur der Ursprung des Spanischen, seine Grammatik, Orthographie, Wortbildung und Phraseologie, sondern auch die Stilistik der geschriebenen Sprache, die besten Muster der Poesie und Prosa, und zuletzt ein bißchen Etymologie. Ähnlich wie die philologischen Werke des zeitgenössischen Nebrija ist er ein glänzendes Denkmal historischer Sprachbetrachtung, ein echtes und rechtes Stück vaterländischen Humanismus.

Mit dem nächsten Werke, dem wahrscheinlich 1536 entstandenen *Alfabeto cristiano*, einem Katechismus christlicher Moral voll reiner, edler, hoher Gedanken, der aus der Freundschaft mit Julia Gonzaga, Herzogin von Trajetto, erwachsen war, beginnt die letzte, die am meisten verinnerlichte Periode im Schaffen des Juan de Valdés. Er wird nicht müde, das Ideal christlicher Vollkommenheit, so wie er es erdacht und zeitlebens erstrebt hat, in Wort und Schrift unter seinen Freunden und Anhängern zu propagieren. Rasch aufeinander folgen sich die *Ciento y diez consideraciones divinas*, die uns nur mehr in Übersetzungen erhalten sind, während das spanische Original verloren ist, eine Reihe kürzerer Traktate über die christliche Lehre, und je ein *Comentario* über die Briefe des Apostels Paulus an die Römer und an die Korinther. Rasch erlischt dann sein Leben (1541).

Juan de Valdés ist einer der hervorragendsten Träger des spanischen Renaissancegedankens. Als Humanist schenkt er seinem Lande den *Diálogo de la Lengua*, als erasmistischer Reformator sucht er der nationalen Wiedergeburt seines Volkes auf religiöser Grundlage den Weg zu weisen. Aus dem *Diálogo* lernen wir ihn als spanischen Humanisten kennen. Er weiß fesselnd und anschaulich vorzutragen, ist bei aller klassischen Gelehrsamkeit ein wahrer Spanier, der sein Volk, dessen Sprache und Spruchweisheit kennt und liebt, er denkt und fühlt gerade, durchsichtig, natürlich, ist der Feind jeder Wortkünstelei (hier ein schroffer Gegensatz zu Antonio de Guevara), schätzt aber den Reichtum und die biegsame Ausdrucksfähigkeit des Spanischen über alles (man beachte seine offen eingestandene Vorliebe für klangvolle Metaphern), er ist gewandt und schlagfertig in Rede und Gegenrede, klug und klar in Urteil und Kritik. Die Gesamtheit seiner übrigen Werke, vom ersten bis zum letzten, zeigt uns Valdés als den von hohem Idealismus erfüllten Reformator. Er hält, kurz gesagt, persönliche Freiheit des Individuums, Unverletzlichkeit

der religiösen Überzeugung, einfaches, reines, werktätiges Christentum im Sinne von Jesu Bergpredigt, moralische Sauberkeit und Unbestechlichkeit in Grundsätzen und Lebensführung für die einzig solide Grundlage nationaler Freiheit. Er rüttelt an keinem Dogma, er bekämpft weder Katholizismus noch Kirche, sondern nur deren schlimme römische Auswüchse, wie Pfründenschacher, Ablaßmißbräuche, Geldgier der Kurie, Schwelgerei geistlicher Höfe, mangelhafte Bildung des niederen Klerus und ähnliche anerkannte Schäden jener Zeit. Dabei ist er weder Mystiker noch Asket im eigentlichen Sinne, noch Lutheraner (so gern ihn manche dazu stempeln möchten), gehörte nie dem geistlichen Stande an und schied als treuer Sohn seiner Kirche aus dem Leben. Seine religiösen und moralisierenden Werke müssen gänzlich unbefangen, völlig sine ira et studio gelesen werden, sonst besteht Gefahr, daß Dinge in sie hineininterpretiert werden, die gewiß auch zwischen den Zeilen nicht darinnen stehen.

Äußerlich war Juan de Valdés, wie wir aus Briefen seiner Zeitgenossen wissen, zart an Körperbau, von feinen Zügen und gewinnenden Umgangsformen; innerlich war er unersättlich an Wissensdrang, fromm, gottesfürchtig und bescheiden. Eigenartig ist das Schicksal seiner Werke. Er schrieb so rastlos wie er strebte und forschte, erlebte aber, die beiden ersten zusammen mit dem Bruder verfaßten Dialoge ausgenommen, die Veröffentlichung keiner einzigen seiner Abhandlungen. Er schrieb alles was er verfaßte, trotzdem er den wichtigsten Teil seines kurzen Lebens in Italien zubrachte, dessen Idiom bis zur Vollendung beherrschte, und wie Alfonso ein trefflicher Lateiner war, in spanischer Sprache, aber seine Werke wurden früher und öfter in Übersetzungen gedruckt als in den Originalen. Valdés hat in Italien und Frankreich, in Deutschland und England durch seine religiösen und moralischen Schriften tiefen Einfluß auf ernste, wahrheitsdurstige Zeitgenossen und Epigonen ausgeübt, und im Leben und im Tode viel Haß und viel Liebe geerntet. Sein Reich war jedenfalls nicht von dieser Welt. Es war eine christliche Utopie.

BIBLIOGRAPHISCHER ANHANG

1. HANDBÜCHER

Als erste Einführung in das Gesamtgebiet der hispanologischen Studien dient gegenwärtig am besten die Broschüre von **W. Mulertt**, *Anleitung und Hilfsmittel zum Studium des Spanischen, Halle 1922.* Was der Studierende an rein bibliographischem Material kennen muß, ist mit unübertrefflicher Klarheit und Vollständigkeit gesammelt im 1. Bande des von **R. Foulché-Delbosc** und **L. Barrau-Dihigo** herausgegebenen *Manuel de l'Hispanisant, New York 1920*, auf das wir in unseren bibliographischen Notizen wiederholt zu verweisen haben werden und das überhaupt bei hispanologischen Arbeiten jeder Art in erster Linie einzusehen ist. Von den älteren Gesamtdarstellungen der spanischen Literaturgeschichte kommt heute nur noch das durch Gründlichkeit und feinsinniges Urteil hervorragende *Handbuch* von **Ludwig Lemcke**, *Leipzig 1855—56*, 3 Bde., in Betracht. Der für seine Zeit gewiß verdienstvolle **G. Ticknor**, *History of Spanish Literature, London 1849*, 3 Bde., kann höchstens noch in den beiden Übersetzungen (der spanischen von **Pascual de Gayangos** und **Enrique de Vedia**, *Madrid 1851—56*, und der deutschen von **N. H. Julius** mit Nachträgen von **Ferdinand Wolf** und einem Supplement von **Adolf Wolf**, *Leipzig 1867*, zusammen 3 Bde.) und auch in diesen beiden nur noch für Forschungszwecke benutzt werden. Wert daran haben nämlich nur noch die kritisch-bibliographischen Nachträge der genannten Übersetzer und ihre Nachweise von Handschriften und seltenen Drucken. Ticknor selbst, ein wahres Muster engherziger Voreingenommenheit und puritanischen Hochmuts, war gewiß von allen, die je eine spanische Literaturgeschichte verfaßten, am allerwenigsten dazu geeignet. Nicht umsonst ließ sich der seelengute **Menéndez y Pelayo** mit Bezug auf Ticknors Werk zu dem Ausrufe hinreißen: *„¡Y a esto se llama Historia de la literatura española!" (Origenes de la novela I, 288).* Die zwei Bändchen von **Rudolf Beer**, *Spanische Literaturgeschichte, Leipzig 1903,* sind vielleicht noch wegen ihrer ausführlichen sprach- und kulturgeschichtlichen Einleitung empfehlenswert, im übrigen aber wenig anregend und in manchen Teilen unzuverlässig. Rasch orientiert man sich in der (von **A. L. Stiefel** mit Unrecht und aus rein persönlichen Gründen abgelehnten) sehr gefällig geschriebenen *Geschichte der spanischen Literatur* von **Philipp August Becker**, *Straßburg 1904.* Vorwiegend für rein praktische Studienzwecke, Wiederholung, Examina und dergleichen eingerichtet ist der *Précis d'Histoire de la Littérature espagnole* von **Ernest Mérimée**, *Paris 1908* (und inzwischen vermutlich öfter wieder aufgelegt), indes ist vor Benützung eine Korrektur an Hand der sorgfältigen Nachträge und Verbesserungen von **R. Foulché-Delbosc** in *Revue hispanique 18, 621* dringend anzuraten. Von den zahlreichen Ausgaben und Übersetzungen des nunmehr in einigen sieben verschiedenen Versionen vorliegenden Handbuches von **J. Fitzmaurice-Kelly** benützt man am besten entweder die *Historia de la literatura española, traducida por* **A. Bonilla y San Martín**, *con un estudio preliminar por* **Menéndez y Pelayo**, *Madrid* ohne Jahr (1901), die

wegen der zahlreichen Anmerkungen des Übersetzers und wegen der ihr vorangestellten Einleitung des größten spanischen Literarhistorikers dauernden Wert behält, oder die letzte Madrider Ausgabe (1921), in der die neuesten Forschungsergebnisse berücksichtigt sind. Eine deutsche Übersetzung von **Elisabeth Vischer**, durchgesehen von **A. Hämel**, ist bei Winter in Heidelberg in Vorbereitung. **Heinrich Morfs** glänzende Darstellung der spanischen Literatur in **Hinnebergs** *Kultur der Gegenwart, Teil 1, Abteilung 11, Bd. 1, Berlin 1909*, ist zweifellos das Reifste und Gediegenste, was in deutscher Sprache je über den Gegenstand geschrieben wurde. Doch kann sie wegen ihrer knappen Gedrängtheit, die die Ergebnisse weitläufiger Forschung in kurze, inhaltsschwere Sätze zusammenpreßt, niemals als Einführung dienen. Um so mehr ist sie für den, der auf Grund eigener Studien das Gebiet beherrscht, ein unerschöpflicher Brunnen der Anregung und des Genusses. Die bis jetzt 14-bändige, die Literatur Spaniens und des spanisch redenden Südamerika von den lateinischen Uranfängen bis in die neueste Gegenwart umfassende *Historia de la lengua y literatura castellana, Madrid 1915 ff.*, von **Julio Cejador y Frauca**, dem Vertreter der klassischen Philologie an der Madrider Universität, ist rein chronologisch in der Anordnung des Stoffes und daher nicht so sehr für zusammenhängende Lektüre als vielmehr für eine erste Orientierung über einzelne Namen und Schriften geeignet. Jahreszahlen sind dabei stets mit Hilfe von anderen Werken nachzuprüfen. Zahlreiche Abbildungen namentlich moderner Autoren und ausführliche in den Text aufgenommene autobiographische Briefe von ihnen an den Verfasser geben dem ausgedehnten Werke eine besonders charakteristische Note. Wer es benützt, versäume aber nicht, Bd. 11, *273* ff. die Kritiken zu lesen, die Cejadors Lebenswerk in Spanien selbst gefunden hat, und die er mit sympathischer Offenheit zum Abdruck bringt. Bd. 12, *241* ff. enthält auch eine kurze zusammenfassende Darstellung der spanischen Literaturgeschichte unter dem Titel *Esbozo de un ensayo crítico-histórico de la literatura castellana*, eine Art Ideengeschichte des schöngeistigen spanischen Schrifttums. Das Werk von **Angel Salzedo Ruiz**, *La literatura española, Madrid 1915—17*, 4 Bde., ist mit zahlreichen Abbildungen von Titelblättern seltener und wichtiger Bücher, von Stichen und Photographien alter und neuer Autoren, von Ansichten literarhistorisch bedeutsamer Städte, Bauwerke, Bibliotheken und dergleichen geschmückt und gibt ausführliche Inhaltsübersichten von besonders hervorragenden Werken, ein interessantes Lesebuch für ruhige Stunden. Ganz eigene Wege geht **J. D. M. Ford** in seinen *Main Currents of Spanish Literature, New York 1919*. Er reiht die spanische Gesamtliteratur unter sieben große Gruppen ein: *Heldenepos, Romanze, Cervantes, Lope, Caldéron, Lyrik, Roman*, und verfolgt jede einzelne in ihrer selbständigen Entwicklung durch die Jahrhunderte hin. Das biographische und kulturhistorische Moment tritt dabei naturgemäß etwas zurück; dafür ist die innere Evolution der einzelnen Arten um so mehr hervorgehoben. Ausführliche englische Übersetzungsproben namhafter Dichter (z. B. Longfellow's herrliche Übertragung des *Recuerde el alma dormida*) geben dem Buche einen besonderen Reiz. Ein eigenes Kapitel ist am Schlusse den *High Points of Spanish American Literature* gewidmet. **Juan Hurtado** und **Angel Gonzalez Palencia**, die Verfasser einer *Historia de la literatura española, Madrid 1921*, legen besonderen Wert auf die Darbietung sicherer Forschungsergebnisse und Korrektheit von Daten und Zahlen. Ihre Darstellung kommt dem Ideal eines Handbuches am nächsten. Viel benützt wird in Spanien auch die *Historia de la lengua y literatura españolas* von **José**

Rogerio Sánchez, *3. Auflage, Madrid 1921.* Ihre Vorzüge bestehen in der sachlichen Kürze und bequemen Übersichtlichkeit; ähnlich wie das deutsche Werkchen von Ph. A. Becker dient sie nicht nur kurzer Orientierung, sondern ist auch im Zusammenhang gut lesbar.

Von den Werken über einzelne Perioden oder Teilgebiete der spanischen Literatur ist für die Kenntnis des Mittelalters die zweibändige, zwar weitläufig, jedoch mit unendlicher Liebe und gründlichem Forscherfleiß geschriebene *Darstellung der spanischen Literatur im Mittelalter* von **Ludwig Clarus**, *Mainz 1846*, noch immer lesenswert. Sie findet in den, ungefähr das gleiche Gebiet umfassenden *Studien zur Geschichte der spanischen Nationalliteratur* von **Ferdinand Wolf**, *Berlin 1859*, in bibliographischer und abstrakt kritischer Beziehung eine treffliche, wenn auch etwas trockene Ergänzung. Die für ihre Zeit geradezu monumentale *Historia crítica de la literatura española* von **José Amador de los Ríos**, *Madrid 1861—65*, 7 Bde., die bis zum Ausgang des Mittelalters reicht, hat heutzutage nur mehr als Denkmal vaterländischer Literaturforschung einen gewissen historischen Wert. Während sie für wissenschaftliche Arbeiten noch gelegentlich als Materialsammlung in Betracht kommt, muß der Anfänger direkt vor ihrer Benützung gewarnt werden. Die äußerlich mit Calderón abschließende, in Wirklichkeit aber kaum bis 1500 reichende Spanische Literatur von **Gottfried Baist** im *Grundriß der romanischen Philologie*, *Straßburg 1897*, ist ein unglückliches Produkt hastiger Übereilung Andeutungen hierüber gibt das Vorwort zu II, 2 des *Grundriß*, in Wirklichkeit aber lagen die Verhältnisse noch viel schlimmer. Als Ganzes verworren und im Zusammenhang unlesbar, enthält sie gleichwohl, entsprechend dem unerschöpflichen Detailwissen ihres Verfassers, eine Fülle trefflicher Bemerkungen und vorzüglicher knapper Urteile, daneben aber auch peinliche Fehlschlüsse, wie z. B. S. 447, wo die spanische Renaissance mit der Behauptung abgetan wird, eine solche Bewegung habe es in Spanien nicht gegeben. Von **P. J. Pidal** gibt es eine brauchbare Übersicht über die Versdichtung des 14. und 15. Jahrhunderts, die unter dem Titel *De la poesia castellana en los siglos XIV y XV* der Ausgabe des *Cancionero de Baena*, *Madrid 1851*, als Einleitung vorangestellt ist. Grundlegend für die Geschichte von Heldenepos und Romanze war und blieb das Werk von **Manuel Milá y Fontanals**, *De la poesía heróico-popular castellana, Barcelona 1874.* **Menéndez y Pelayo** endlich behandelt in seiner (unvollendet gebliebenen) *Antología de poetas líricos castellanos, Madrid 1890—1908*, 13 Bde., in den Einleitungen der einzelnen Teile die gesamte lyrische Dichtung Spaniens von den Anfängen bis auf Boscán einschließlich. Seine *Orígenes de la Novela*, Bd. 1, *Madrid 1905*, sind die ausführlichste und beste zusammenhängende Darstellung der Geschichte des spanischen Romans im Mittelalter.

2. TEXTE UND STUDIEN

Agraz, Juan. *Cancionero, ed. R. Foulché-Delbosc* in *Nueva Biblioteca de Autores españoles 22, 204.*

Alexandro, Poema de. Ausgaben: *Colección de poesias castellanas anteriores al siglo XV, ed. T. A. Sánchez*, Bd. 3, *Madrid 1782. Biblioteca de Autores españoles 57. Gesellschaft für romanische Literatur*, Bd. 10, *Dresden 1906.* Studien: *Romania 4, 7. Romanische Forschungen 6, 272. Revue des langues romanes 46, 255.* E. Müller, *Sprachliche und textkritische Untersuchungen zum Libro de Alexandro, Straßburg 1910.* M. Macias, *Juan Lorenzo de Segura y el Poema de Alexandro, Orense 1913.*

Alfonso X. el Sabio. Ausgaben: *Las Siete Partidas, Madrid 1807,* 3 Bde. 4°. *Extracto de las leyes de las Siete Partidas, con un prólogo por D. Juan de la Reguera Valdelomar, 2ª ed. Madrid 1808,* fol. *Libros del saber de astronomía, anotados por M. Rico y Sinobas, Madrid 1863–67,* 5 Bde. fol. *Opúsculos legales publicados por la R. Academia de la Historia, Madrid 1836,* 2 Bde. 4°. *The Spanish Treatise on Chess-Play written by order of King Alfonso the Sage in 1283, with introduction by J. G. White, Leipzig, London,* 2 Bde. fol. *Las Cantigas de Santa María, edición de la R. Academia Española, Madrid 1889. La Crónica general, ed R. Menéndez Pidal,* in *Nueva Biblioteca de Autores españoles 5.* Studien: F. Martínez Marina, *Ensayo histórico-crítico sobre la legislación etc. especialmente sobre el código de las Siete Partidas, Madrid 1834.* C. de Lollis, *Cantigas de amor é de maldezir di Alfonso el Sabio,* in *Studi di filologia romanza 1887,* pag. 31. Riaño, *Critical and Bibliographical Notes on Early Spanish Music, London 1887,* pag. 48 und 108 (Beschreibung der Handschriften der *Cantigas* mit Facsimiletafeln). E. Nys, *Les Siete Partidas et le droit de la guerre,* in desselben *Etudes de Droit international et de Droit politique,* Bd. 1, *Paris 1896,* pag. 75. Marqués de Valmar, *Estudio histórico etc. sobre las Cantigas del Rey Alfonso, 2ª ed. Madrid 1897.* R. Alvarez de la Brana, *Igualación de pesos y medidas por D. Alfonso el Sabio,* in *Boletín de la R. Academia de la Historia, Febr. 1901.* A. Cotarelo y Valledor, *Fuentes y desarollo de la leyenda de Sor Beatriz etc. Madrid 1904.* J. R. de Luanco, *Clavis sapientiae Alfonsi Regis etc.* in *Homenaje a Menéndez y Pelayo 1, 63.* O. J. Tallgren, *Observations sur les mss. de l'Astronomie d'Alphonse X,* in *Neuphilologische Mitteilungen 1908,* p. 110. *Grundriß der roman. Philologie II, 2, 178.* H. Collet et L. Villalba, *Contribution à l'étude des Cantigas,* in *Bulletin hispanique 13, 270.* G. Daumet, *Les testaments d'Alphonse X.,* in *Bibliothèque de l'école des chartes 68, 70.* A. F. G. Bell, *The Cantigas de Santa Maria, etc.,* in *Modern Language Review 10, 338.* E. Evans, *The Lapidary of Alfonso the Learned,* in *Modern Language Review 14.*

Alfonso XI. *Poema de Alfonso onceno,* Ausgabe in *Biblioteca de Autores españoles 57.*

Allegorie. Ch. R. Post, *Mediaeval Spanish Allegory, Cambridge 1915.*

Altamira, Vizconde de. *Cancionero,* ed. R. Foulché-Delbosc in *Nueva Biblioteca de Autores españoles 22, 758.*

Alvarez Gato. *Cancionero,* ed. E. Cotarelo, *Madrid 1901.* Dasselbe ed. R. Foulché-Delbosc in *Nueva Bibl. de Aut. esp. 19, 222.* Vgl. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos 3* (Texte) und *6, 34* (Einleitung). C. Michaelis de Vasconcellos in *Revista lusitana 6, 241.*

Alvarez de Villasandino, Alfonso. *Cancionero,* ed. Foulché-Delbosc in *Nueva Bibl. de Aut. esp. 22, 312.*

Amadis, siehe **Ritterroman.**

Andujar, Juan de. *Cancionero,* ed R. Foulché-Delbosc in *Nueva Bibl. de Aut. esp. 22, 210.*

Apolonio, Libro de. *Biblioteca de Aut. esp. 57. Libro de Apolonio,* ed. C. Carroll Marden, *Baltimore, Paris 1917.* Vgl. *Modern Language Notes 18, 18. Anales de la Universidad de Chile 91, 637.*

Araber in Spanien. Der rein literarische Einfluß der Mauren auf das mittelalterliche Spanien ist noch eine umstrittene Frage. Überwiegend ist die Ansicht, daß er sich auf die Übermittlung der morgenländischen prosaischen Erzählungsliteratur beschränkt, wobei übrigens noch den spanischen Juden ein reichlicher Anteil zukommt. Vgl. hierüber insbesondere R. Dozy,

Recherches, 2e éd. Leyde 1860, Bd. 2, p. 214 und G. Baist in *Gröbers Grundriß II, 2, 384*. Einige Nachweise von der gegenteiligen Ansicht gibt G. Ticknor, Deutsche Ausgabe 2, 445. J. Ribera vertritt neuerdings die Theorie von dem arabischen Einfluß auf altspanische Heldenepik und Volkslyrik; vgl. hier unter *Cantares de Gesta* und *Lyrik b.* P. de Gayangos, *History of the Mohammedan Dynasties in Spain*, Bd. 1, *Preface*, und F. Codera, *Decadencia y desaparición de los Almoravides en España, Zaragoza 1899, Introducción*, geben einen kritischen Überblick über die vorausgehenden Studien zur Geschichte der Araber in Spanien. Literatur über die spanischen Araber im allgemeinen verzeichnet Whitney, *Catalogue* p. 236. Die einschlägigen bibliographischen Werke findet man bei Foulché-Delbosc, *Manuel de l'hispanisant 1, 84*. Sonst vergleiche man noch B. Whishaw, *Arabic Spain, London 1912*. R. Dozy, *Spanish Islam Translated etc. by Fr. Griffin Stokes, New York 1913*. Die bedeutendsten spanischen Arabisten, deren Werke bei eingehenderen Studien nicht zu umgehen wären, sind: Pascual de Gayangos, José Nieto Moreno, Leopoldo de Eguilaz, Eduardo Saavedra, Francisco Pons Boigues, Julian Ribera, Francisco Codera.

Aussprache des älteren Spanisch. R. J. Cuervo, *Disquisiciones sobre antigua ortografía y pronunciación castellanas*, in *Revue hispanique 2, 1, 5, 273*. E. Cotarelo y Mori, *Fonología española. Como se pronunciaba el castellano en los siglos XVI y XVII, Madrid 1909*. J. J. Cheskis, *The Pronunciation of Old Spanish ç and final z*, in *Romanic Review 7, 229*. F. Hanssen, *Sobre la pronunciación del diptongo ie en la época de Gonzalo de Berceo*, in *Anales de la Universidad de Santiago de Chile 1895*. H. Gavel, *Essai sur l'évolution de la prononciation du castillan depuis le XIVe siècle etc. Paris 1920*.

Avila, Diego Guillén de. Vgl. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos 6, 266* der Einleitung.

Avila y Zuñiga, Luis de. *Comentario de la Guerra de Alemania*, in *Bibl. de Aut. esp. 21*.

Berceo vide **Gonzalo de Berceo.**

Bernaldez, Andrés. *Historia de los Reyes católicos*, ed F. de Apodaca in *Sociedad de Bibliófilos Andaluces* Bd. 1, *Sevilla 1869–70*, 2 Teile. Dasselbe ed. M. Lafuente y Alcántara, *Granada 1856*, 2 Bde. Dasselbe ed. C. Rosell in *Bibl. de Aut. esp. 70*. Vgl. Menéndez y Pelayo in *Colección de escritores castellanos 106, 223*.

Bivero, Luis de. *Cancionero*, ed. Foulché-Delbosc in *Nueva Bibl. de Aut. esp. 22, 710*.

Boscán, Juan. Ausgaben: *Las obras de Boscán*, ed. W. J. Knapp, *Madrid 1875*, mit Nachträgen und Verbesserungen von A. Morel-Fatio in *Revue critique d'histoire et de littérature*, Jahrg. 10, Bd. 1, 39. *El Cortesano, traducido por Boscán*, ed. A. M. Fabié in *Libros de antaño*, Bd. 3, *Madrid 1873*. *Garcilaso y Boscán, Poesias* ed. E. Diez-Canedo in *Biblioteca Calleja, Grupo C*, Bd. 6, *Madrid 1917*. *El Cortesano*, ibidem Bd. 11, *Madrid 1919*. *Poesías de Boscán*, ed. A. de Castro in *Bibl. de Aut. esp.* 32 und 42. *Las Treinta*, ed. H. Keniston, *New York 1911*. *Boscán y Garcilaso, con un estudio crítico de J. R. Sánchez*, in *Antología de poetas líricos castellanos 14*, *Madrid 1916* (Fortsetzung der von Menéndez y Pelayo bis Bd. 13 einschließlich herausgegebenen Sammlung). — Studien: Menéndez y Pelayo, *Antología etc. 13, Madrid 1908*. F. Flamini, *Studi di storia letteraria italiana etc. Livorno 1895, p. 383*.

Buchdruckerkunst in Spanien während des 15. und 16. Jahrhunderts. Geschichte: J. Pérez de Guzmán, *Apostolado de la imprenta en España durante el primer siglo de su invención*, in *La España moderna 1895*, Heft 80—81. K. Haebler, *The Early Printers of Spain and Portugal, London 1897*. B. Willkomm, *Zur frühesten Geschichte des Buchdrucks in Spanien*, in *Deutsche Zeitung für Spanien 1917*, Nr. 28—29. A. Schulte, *Die deutschen Kaufleute und die Anfänge des Buchdrucks in Spanien*, in *Festgabe für Fr. Bezold, Bonn 1921*. — Bibliographie: Eine vollständige Sammlung der einschlägigen Werke gibt R. Foulché-Delbosc, *Manuel de l'Hispanisant 1, 19—40*.

Burgos, Diego de. *Cancionero*, ed. Foulché-Delbosc in *Nueva Biblioteca de Aut. esp. 22, 535*.

Calila und Dimna. Die älteste spanische Übersetzung ist 1251, vermutlich auf Veranlassung des Infanten Don Alfonso, des späteren Königs Alfonso des Gelehrten, verfaßt und zwar auf Grund eines arabischen Textes. Kritische Ausgabe: C. G. Allen, *L'ancienne version espagnole de Kalila et Digna. Texte des mss. de l'Escorial etc. Thèse de doctorat, Macon 1906*. Die zweite spanische Übersetzung, der *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, entstand auf Grund der lateinischen Fassung des Johannes von Capua (die ihrerseits auf einen hebräischen Text zurückgeht) unter Mitbenutzung der um 1480 von Anton Pforr verfaßten deutschen Übertragung. Der *Exemplario* erschien zum ersten Mal im Druck zu Zaragoza 1493. Eine dritte spanische Version von Vicente Bratuti kam in 2 Teilen 1654 und 1659 unter dem Titel *Espejo político y moral para príncipes y ministros etc.* heraus. Sie ist die Bearbeitung einer türkischen Vorlage und umfaßt nur acht Kapitel. Adam Ebert gab diese türkische Fassung, Frankfurt a. O. 1725, lateinisch heraus. Eine vierte spanische Version, von José A. Conde nach dem von S. de Sacy veröffentlichten arabischen Text verfaßt, liegt handschriftlich auf der Bibliothek der Academia de la Historia in Madrid. Eine fünfte, von J. A. Bolufer auf Grund der Sanskrit-Version bearbeitete, erschien Madrid 1908 unter dem Titel *Panchatantra ó cinco series de cuentos*. — Vgl. *Pantschatantra übersetzt von Th. Benfey, Leipzig 1859*, 2 Bde. J. Hertel, *Das Pancatantra, seine Geschichte und seine Verbreitung, Berlin 1914*.

Cancioneros, siehe **Lyrik**.

Cantares de gesta. Über die ursprüngliche Herkunft der altkastilischen Heldenepik bestehen vier verschiedene Theorien: 1. die des französischen Ursprungs. Vgl. Gaston Paris, *Histoire poétique de Charlemagne, Paris 1865*. Derselbe, *La légende des Infants de Lara*, in *Journal des Savants 1898*. 2. die einer starken und von Anfang bis Ende dauernden Beeinflussung durch Frankreich, die wir hier in diesem Handbuche vertreten. 3. die des germanischen Ursprungs mit wesentlich nationaler Entwicklung und beschränkten französischen Einflüssen vom 12. Jahrhundert ab. Vgl. R. Menéndez Pidal, *L'épopée castillane à travers la littérature espagnole, Paris 1910*. Derselbe in *Revista de filología española 3, 233*. 4. die des arabischen Ursprungs. Vgl. J. Ribera, *Estudio sobre las huellas que aparecen en los primeros historiadores musulmanes de la Península de una poesía épica etc. Discurso de la Academia de la Historia, Madrid 1915*.

Carcel de Amor, siehe **San Pedro, Diego de.**

Cardona, Alonso de. *Cancionero*, ed. Foulché-Delbosc in *Nueva Bibl. de Aut. esp. 22, 749*. Ebendort auch der *Cancionero* des Juan de Cardona.

Cardona, Juan de, siehe **Cardona, Alonso de.**

Cartagena, Pedro de. *Cancionero*, ed. Foulché-Delbosc in *Nueva Bibl. de Aut. esp. 22, 509.*

Casas, Bartolomé de las. *Historia de las Indias*, in *Colección de documentos inéditos para la historia de España 62—66* und in *Nueva Biblioteca de Aut. esp. 13. De las antiguas gentes del Perú*, in *Colección de libros españoles raros ó curiosos 21.* Studien über B. de las Casas verzeichnen Hurtado und Gonzalez Palencia, *Historia etc.* p. 447, Nr. 25.

Castigos é Documentos. Ausgabe in *Bibl. de Aut. esp. 51.* Vgl. *Revue hispanique 15, 212, 340.*

Castillejo, Cristobal de. Ausgaben: *Obras*, in *Colección de Ramón Fernández 12* und *13, Madrid 1792. Poesías*, in *Bibl. de Aut. esp. 32. Farsa de la Constanza* (Bruchstück) und *Sermón de amores*, ed. Foulché-Delbosc in *Revue hispanique 36, 489. Diálogo de Mujeres*, ed. L. Pfandl in *Revue hispanique* (im Druck). — Studien: B. Sanvisenti, *Un giudizio nuovo etc.*, in *Atti della R. Academia delle Scienze di Torino 40, 94.* C. L. Nicolay, *Life and Works of Castillejo, Philadelphia 1910.* J. M. Pidal, *Datos para la biografía de Castillejo*, in *Boletín de la R. Academia española 1615, 2, 3.* L. Pfandl, *Der Diálogo de Mugeres von 1544 etc.*, in *Herrigs Archiv 140, 72.*

Castillo, Bernal Diaz del. *Conquista de la Nueva España*, in *Bibl. de Aut esp. 26.* Dasselbe ed. Jenaro Garcia, *Mexiko 1904—05*, 2 Bde.

Castillo, Diego del. *Cancionero*, ed Foulché-Delbosc in *Nueva Bibl. de Aut. esp. 22, 215.*

Cavallero. Cifar, siehe Cifar.

Celestina. Bibliographie: F. Wolf, *Studien* 289, Anm. 1; dort Angabe älterer Listen. Dionisio Hidalgo, *Diccionario de bibliografía española 1, 381.* Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la Novela 3, 123.* — Neuere Ausgaben und Übersetzungen: *Bibl. de Aut. esp. 3. Biblioteca clásica española 21, Barcelona 1886. La Celestina, edición Krapf, Vigo 1899--1900. Bibliotheca hispanica 1 und 12. Bibliotheca romanica Nr. 142—145. Clásicos castellanos 20 und 23. Celestina, aus dem Spanischen übersetzt von E. Bülow, Leipzig 1843*, Neuausgabe von R. Lothar, *München 1909. Celestina, deutsch von R. Zoozmann, Dresden 1905* (stark gekürzt). *La Celestine, traduite par G. de Lavigne, Paris 1841, nouvelle édition 1873. Celestina, Englished by James Mabbe 1631*, ed. Fitzmaurice-Kelly, *London 1894*, ed. H. W. Allen, *London 1908.* — Studien: Foulché-Delbosc, *Observations sur la Celestine, Revue hispanique 7, 28; 9, 171.* K. Haebler, *Bemerkungen zur Celestina, Revue hispanique 9, 139.* A. Bonilla y San Martin. *Antecedentes al tipo celestinesco en la literatura latina, Revue hispanique 15, 372.* M. V. Depta, *Die Celestina in ihrem Verhältnis zu den novellistischen Komödien der Propalladia des Torres Naharro*, Breslauer Dissertation (zunächst ungedruckt). Vgl. außerdem die schon zitierten Stellen bei F. Wolf und Menéndez y Pelayo, sowie die Einleitungen der verschiedenen Celestina-Ausgaben.

Cetina, Gutierre de. *Obras*, ed. J. Hazañas y la Rua, *Sevilla 1895*, 2 Bde. *Poesías*, in *Bibl. de Aut. esp. 32.* Vgl. P. Savj-Lopez, *Un petrarchista spagnuolo, Trani 1896.*

Cid, der geschichtliche. Texte: *Gesta Roderici Campidocti*, Handschrift des 13. Jahrhunderts im Besitz der R. Academia de la Historia in Madrid, gedruckt bei Manuel Risco, p. XVI der *Apéndices.* Malo de Molina, *Apendice 19.* A. Cavanillas, *Historia de España 2, 345.* R. Foulché-Delbosc in *Revue hispanique 21, 412. Suma de las Cosas maravillosas*, Neudruck von Foulché-Delbosc in *Revue hispanique 20, 316. Crónica del Cid*, ed. V. H. Huber, *Marburg 1844*, 2. Ausg. *Stuttgart 1853* (mit umfangreicher Einleitung).

— Studien: Manuel Risco, *La Castilla y el mas famoso castellano, Madrid 1792.* Joh. von Müller, *Der Cid, nach den Quellen,* in des Verfassers *Kleine historische Schriften, Tübingen 1810,* p. 133. V. A. Huber, *Geschichte des Cid, Bremen 1829.* Jos. Aschbach, *De Cidi historiae fontibus, Bonn 1843.* M. Malo de Molina, *Rodrigo el Campeador, Madrid 1857.* R. Dozy, *Le Cid, d'après de nouveaux documents, Leyde 1860* auch in desselben *Recherches etc.* Bd. 2. J. Puyol, *El Cid de Dozy,* in *Revue hispanique 23, 424.* H. Butler Clarke, *The Cid Campeador etc., London 1897.* R. Menéndez Pidal, *El Cid en la historia, Madrid 1921.*

Cid-Chronik (Crónica rimada). Ausgabe von Fr. Michel in *Wiener Jahrbücher der Literatur Bd. 116 (1846),* wieder abgedruckt bei A. Durán, *Romancero general 2, 651.*

Cid-Dramen. A. Fée, *Etudes sur l'ancien théâtre espagnol. Les trois Cid. Castro, Corneille, Diamante, Paris 1873.* W. Bormann, *Der Cid im Drama,* in *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte 6, 5.* E. Picot, *Bibliographie Cornélienne, Paris 1876,* mit Supplement, *Paris 1908* (siehe den Index beider Bände unter *Cid*). A. Restori, *Le Gesta del Cid, Milano 1890,* p. 135—193. A. Hämel, *Der Cid im spanischen Drama des 16. und 17. Jahrhunderts, Halle 1910.*

Cid-Gedicht. Ausgaben und Übersetzungen: *Cantar de Mio Cid, Texto, gramática y vocabulario, por R. Men ndez Pidal, Madrid 1908–11.* Deutsche Übersetzung von Joh. Adam in *Romanische Forschungen Bd. 32 (1912)*; dortselbst in der Einleitung Verzeichnis der wichtigsten älteren Ausgaben. Französische Übersetzung von Damas Hinard, *Paris 1858.* — Studien: E. Baret, *Du Poème du Cid dans ses analogies avec la chanson de Roland, Paris 1863. Romania 10, 75; 22, 531. Etudes romanes dédiées à Gaston Paris, Paris 1891,* p. 419. *Symbolae Pragenses, Prag 1893,* p. 17. *Zeitschrift für romanische Philologie 21, 461. Revue hispanique 5, 435; 15, 98; 49, 1. Romanische Forschungen 23, 621. Homenaje a Menéndez y Pelayo 1, 551.*

Cid-Romanzen. Erste Sammlung eines eigenen *Romancero del Cid* von Juan de Escobar, *Alcalá 1612.* Neuere Ausgaben von V. González de Reguero, *Madrid 1818*; Juan de Müller, *Francoforto 1828*; Adelbert Keller, *Stuttgart 1840*; L. C. Viada y Lluch, *Barcelona 1915.* Texte von Cidromanzen auch bei Durán, *Romancero general 2, 678.* Deutsche Übersetzungen und Nachdichtungen von Herder *1803*; Friedrich Diez, *Frankfurt 1818* und *Berlin 1821*; G. Regis, *Stuttgart 1842*; F. M. Duttenhofer, *Berlin 1852*; K. Eitner, *Hildburghausen 1871.* Man vergleiche auch F. Wolf, *Studien 360* und Menéndez y Pelayo, *Antología* Bd. 8—10.

Cifar, Historia del Cavallero. Ausgabe in *Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart* Bd. 112 (voll grober Fehler und deshalb gänzlich unbrauchbar). Vgl. C. P. Wagner, *The sources of the Cavallero Cifar,* in *Revue hispanique 10, 4.*

Conquista de Ultramar, La gran. Ausgabe in *Bibl. de Aut. esp. 44.* Vgl. G. Paris in *Romania 17, 513; 19, 562; 22, 345.*

Coplas de Mingo Revulgo, in *Crónicas españolas 7, Madrid 1787* und bei Menéndez y Pelayo, *Antología 3, 5.* Vgl. ebendort 6, *1* der Einleitung.

Coplas del Provincial, ed. Foulché-Delbosc in *Revue hispanique 5, 255.* Vgl. ebendort 6, *417* und Menéndez y Pelayo, *Antología 6, 1* der Einleitung.

Corral, Pedro del. J. Menéndez Pidal, *Leyendas del ultimo Rey Godo, Madrid 1906.* Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la Novela 1, 352.* R. Menéndez Pidal. *Catálogo de la Re l Biblioteca. Crónicas generales de España. Madrid 1898,* p. 26, 102, 116.

Cota, Rodrigo. *Cancionero*, ed. Foulché-Delbosc in *Nueva Bibl. de Aut. esp. 22, 580.*

Cuestion de Amor, ed. Menéndez y Pelayo in *Nueva Bibl. de Aut. esp. 8.* Vgl. B. Croce in *Archivio storico per le provinzie napoletane 19, 140.*

Diniz, El Rei. *Cancioneirinho de trovas antigas*, ed. F. A. Varnhagen, *Vienna 1872. Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal, herausgegeben von H. R. Lang, Halle 1894.* Vgl. *Grundriß der romanischen Philologie II, 2, 178, 186.*

Disciplina clericalis, siehe **Petrus Alphonsi.**

Disputa del Alma y del Cuerpo. *Fragmento inédito de un poema castellano antiguo, publicado por el Marqués de Pidal, Madrid 1856.* Textabdruck dieser Ausgabe bei F. Wolf, *Studien 55.* Neuausgaben von J. M. Octavio de Toledo in *Zeitschrift für romanische Philologie 2, 60,* und von R. Menéndez Pidal in *Revista de Archivos 4, 449.* Die aus dem Jahre 1382 stammende Bearbeitung des gleichen Stoffes ist ediert in *Semanario pintoresco 1854*, p. 263.

Drama. Von den Anfängen des spanischen Dramas handeln insbesondere A. F. Schack, *Geschichte der dramatischen Literatur etc.* Bd. 1; Creizenach-Hämel, *Geschichte des neueren Dramas* Bd. 3; M. Cañete, *Teatro español del siglo XVI, Madrid 1885;* E. Kohler, *Sieben spanische dramatische Eklogen, Dresden 1911*, sowie die meisten der hier p. 97 genannten Handbücher. Der p. 84 genannte Kodex der Pariser Nationalbibliothek ist veröffentlicht von L. Rouanet in *Bibliotheca hispanica Bd. 5, 6, 7, 8.* Die Sammelbände von München und Wien sind teilweise neugedruckt bei E. Kohler und in *Teatro español del siglo XVI*, ed. U. Cronan, *Madrid 1913* (= *Sociedad de Bibliófilos Madrileños 10*). Die Dramenliste des seit 1824 verschollenen Kodex steht in *Farsas y Eglogas de Lucas Fernández*, ed. M. Cañete, *1867*, p. 60–63.

Dueñas, Juan de. *Cancionero*, ed. Foulché-Delbosc in *Nueva Bibl. de Aut. esp. 22, 195.*

Encina, Juan del. Ausgaben: *El Aucto del Repelón, edición crítica por A. Alvarez de la Villa, Paris 1910. Egloga trovada a la natividad de Jesu Christo, arreglada por J. Puyol y Alonso, Madrid 1907. Teatro completo*, ed. M. Cañete y F. Asenjo Barbieri in *Biblioteca selecta de autores clásicos españoles 9, Madrid 1913. Representaciones*, ed. E. Kohler in *Bibliotheca romanica Nr. 208–210. Arte de la poesía castellana*, bei Menéndez y Pelayo, *Antologia 5, 30. Poesías*, in *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, ed. F. Asenjo Barbieri, *Madrid 1904. Egloga interlocutoria, reprinted by U. Cronan* in *Revue hispanique 36, 475.* — Studien: A. Wellmann, *Die vier ältesten spanischen Dramatiker*, in *Literarhistorisches Taschenbuch*, ed. R. E. Prutz, *Leipzig 1843, 1, 201.* R. Mitjana, *Sobre Juan del Encina músico y poeta, Málaga 1895.* A. Soubies, *Un problème d'histoire musicale en Espagne, Paris 1896.* E. Diaz Jiménez y Molleda, *Juan del Encina en León, Madrid 1909.* R. E. House, *A Study of Encina and the Egloga interlocutaria*, in *Romanic Review 7, 458.* R. Mitjana, *Nuevos documentos relativos a Juan del Encina*, in *Revista de filología 1, 275.* Der *Cancionero* von *Sevilla 1501* ist auf der Bibliothek in Wolfenbüttel, die Ausgabe von *Salamanca 1496* und jene von *Zaragoza 1516* sind beide in München. Über die Bibliographie dieses *Cancionero* handelt E. Kohler, *Sieben spanische dramatische Eklogen, Dresden 1911*, p. 15.

Engaños, Libro de los. *Publícalo A. Bonilla y San Martín* in *Bibliotheca hispanica 14.* Vgl. A. Wulff, *Die frauenfeindlichen Dichtungen der romanischen Literaturen des Mittelalters, Halle 1914.* Hierzu A. Hilka in *Literaturblatt für germ. und rom. Phil. 1916 Nr. 7/8, Sp. 248.*

Enriquez del Castillo, Diego. *Crónica del rey D. Enrique IV.* In *Crónicas españolas 7, Madrid 1787.* Dasselbe in *Bibl. de Aut. esp. 70.*

Erasmus. E. Boehmer, *Erasmus in Spanien,* in *Jahrbuch für romanische und englische Literatur 6, 158.* Menéndez y Pelayo, *Historia de los Heterodoxos españoles 2, 26, 69.* A. Bonilla y San Martín, *Erasmo en España,* in *Revue hispanique 17, 379.*

Exemplario contra los engaños y peligros del mundo, siehe **Calila und Dimna.**

Fernán González, Poema de. Ausgaben: *Bibl. de Aut esp. 57.* B. J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca 1, 763. Texto crítico con introducción por C. C. Marden, Baltimore 1904.* Vgl. *Revue hispanique 7, 22. Homenaje a Menéndez y Pelayo 1, 429.*

Fernández, Lucas. *Farsas y églogas,* ed. M. Cañete, *Madrid 1867.* J. J. Herrero, *Tres músicos españoles: Encina, Fernández, Doyagüe, y la cultura artística de su tiempo. Discurso de la R. Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1912.*

Fernández de Oviedo, Gonzalo. *Historia general y natural de las Indias, ed. J. Amador de los Ríos, Madrid 1851—55,* 4 Bde. *Las Quincuagenas, ed. V. de la Fuente, Madrid 1880. Libro de la Cámara real etc., ed. J. M. Escudero de la Peña* in *Sociedad de Bibliófilos españoles 7, Madrid 1870.*

Games, Gutierre Diez de. *Crónica de Don Pedro Niño conde de Buelna,* in *Crónicas españolas 3, Madrid 1782.* L. Lemcke, *Bruchstücke aus den noch ungedruckten Teilen des Victorial, Marburg 1865. Le Victorial, traduit par A. de Circourt et Th. de Puymaigre, Paris 1867.*

Garcia de Santa Maria, Alvar. *Crónica de Don Juan II. de Castilla,* in *Colección de documentos inéditos para la historia de España 99, Madrid 1891.*

Gatos, Libro de los. Ausgaben in *Bibl. de Aut. esp. 51* und *Modern Philology 5.* Vgl. H. Knust, *Das Libro de los Gatos,* in *Jahrbuch für romanische und englische Literatur 6, 1 und 119.* C. G. Keidel, *Notes on the Aesopic Literature etc.,* in *Zeitschrift für romanische Philologie 25, 720.*

Gômez Manrique, siehe **Manrique.**

González de Clavijo, Ruy. *Historia del Gran Tamorlan,* in *Crónicas españolas 3, Madrid 1782.*

Gonzalo de Berceo. Ausgaben: *Poesías,* in *Bibl. de Aut. esp. 57. Vida de Santo Domingo de Silos, ed. J. D. Fitz-Gerald, Paris 1904. Sacrificio de la Misa, ed. A. G. Solalinde, Madrid 1913. Prosas, ed. A. Alvarez de la Villa* in *Biblioteca económica de clásicos castellanos 1, Paris,* ohne Jahr. Studien: J. D. Fitz-Gerald, *Gonzalo de Berceo in Spanish Literary Criticism before 1780,* in *Romanic Review 1, 290.* H. Kling, *A propos de Berceo,* in *Revue hispanique 35, 77.* L. Pfandl, *Zu Gonzalo de Berceo,* in *Herrigs Archiv 143, 103.* R. Becker, *Berceo's Milagros und ihre Grundlagen, Straßburg 1910.* H. R. Lang. *A Passage in Berceo's Vida de San Millán,* in *Modern Language Notes 2, 118.* R. Lanchetas, *Gramática y Vocabulario de las obras de Gonzalo de Berceo, Madrid 1903* (unbrauchbar). N. Hergueta, *Documentos referentes a G. de B.,* in *Revista de Archivos 10, 178.* F. Hanssen, *Notas a la Vida de Santo Domingo de Silos,* in *Anales de la Universidad de Chile 120, 715.* J. D. Fitz-Gerald, *Versification of the cuaderna vía as found in Berceo's Vida de Santo Domingo, New York 1905.* W. Beardsley, *Assumir or a sumir in Berceo's Sacrificio, Quatrain 285?* in *Romanic Review 7.*

Guevara, Antonio de. Ausgaben: *Epístolas familiares,* in *Bibl. de Aut. esp. 13.* Dasselbe in *Biblioteca clásica española 20, Barcelona 1886. Menosprecio de Corte y alabanza de aldea,* ed. J. Ladrón de Guevara, *Bilbao 1893.* Dasselbe in *Clásicos castellanos 29, Madrid 1915. De los inventores del*

arte de marear, ed. J. Ladrón de Guevara, *Bilbao 1895*. Studien: Foulché-Delbosc, *Bibliographie espagnole de Fr. A. de Guevara*, in *Revue hispanique 33, 301*, mit wesentlichen Ergänzungen von L. Pfandl in *Literaturblatt für germ. und rom. Philologie 1915, Sp. 368*. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la Novela 1, 365*. L. Pfandl, *Über einen seltenen Guevaradruck etc.*, in *Zentralblatt für Bibliothekswesen 32, 340*. H. Vaganay, *Guevara et son œuvre dans la littérature italienne*, in *La Bibliofilia 17, 335*. L. Clément, *A. de Guevara, ses lecteurs et ses imitateurs français au XVIe siècle*, in *Revue d'histoire littéraire de la France 7, 590; 8, 214*. J. M. Gàlvez, *Guevara in England, Berlin 1916*.

Handschriftenkunde. a) Paläographie: E. de Terreros y Pando, *Paleografía española, Madrid 1758*. A. Alverá Delgrás, *Compendio de paleografía española, Madrid 1857*. V. Colomera y Rodríguez, *Paleografía castellana, Valladolid 1862*. P. Ewald und G. Loewe, *Exempla scripturae visigoticae, Heidelberg 1883*. J. Muñoz y Rivero, *Manual de paleografía diplomática española, Madrid 1890*. Durrieu, *Manuscrits d'Espagne remarquables par leurs peintures ou par la beauté de leur exécution, Paris 1893*. J. M. Burnham, *Paleografía ibérica. Facsimilés de manuscrits espagnols et portugais etc. avec notices et transcriptions, Paris 1912*. b) Handschriften-Nachweise, Bibliographien und Kataloge: Foulché-Delbosc, *Manuel de l'hispanisant 1, 203 ff.*

Historia de Abindarraez y Jarifa, siehe **Villegas, Antonio de.**

Historiographie und geschichtliche Quellenkunde. E. Fueter, *Geschichte der neueren Historiographie, München 1911*. G. Cirot, *Les Histoires générales d'Espagne entre Alphonse X et Philippe II, Paris 1904*. B. Sánchez-Alonso, *Fuentes de la historia española, Madrid 1919*. R. Ballester, *Bibliografía de la historia de España, Gerona 1921*. R. Foulché-Delbosc, *Manuel de l'hispanisant 1, 158—182*.

Hita, Arcipreste de, siehe **Ruiz, Juan.**

Huete, Jaime de. *Comedia intitulada Tesorina* und *Comedia llamada Vidriana* ed. U. Cronan in *Teatro español del siglo XVI, Madrid 1913*.

Humanismus und Renaissance. Menéndez y Pelayo, *Humanistas españoles del siglo XVI*, in *Revista de Madrid 5, 89*. Farinelli zitiert *Mélanges Picot 2, 589* eine Reihe kleinerer Schriften von P. Verrua über spanische Humanisten. J. Apraiz, *Apuntes para una historia de los estudios hélenicos en España, Madrid 1876*. Ch. Graux, *Essai sur les origines du fonds grec de l'Escorial, Paris 1880*. Menéndez y Pelayo, *Horacio en España, Madrid 1885*. L. G. A. Getino, *El Maestro Fr. Francisco de Victoria y el renacimiento filosófico-teológico, Madrid 1913*. R. Schevill, *Ovid and the Renascence in Spain, Berkeley 1913*. Derselbe handelt in *Modern Philology 4* von Heliodor in der spanischen Literatur bis auf Cervantes, und in *Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences 13* von Vergils Aeneis in der spanischen Literatur des gleichen Zeitraums. Der Aufsatz von G. Radet, *La Renaissance en Espagne et au Portugal* in *Bulletin hispanique 14, 204* berücksichtigt nur die Kunstgeschichte.

Hurtado, Luis. *Comedia Tibalda*, ed. A. Bonilla y San Martín, in *Bibliotheca hispanica 13, Madrid 1903*.

Hurtado de Mendoza, Diego. Ausgaben: *Poesías*, in *Bibl. de Aut. esp. 32. Poesías satíricas y burlescas, Madrid 1876*. *Obras Poéticas*, in *Colección de libros españoles raros ó curiosos 11, Madrid 1877*. Über die Mängel dieser Ausgabe vergleiche man vor ihrer Benutzung zu wissenschaftlichen Zwecken, was Menéndez y Pelayo in *Colección de escritores castellanos 27, 12* darüber sagt. *Obras*, in *Biblioteca de escritores granadinos 1, Granada 1864*.

Guerra de Granada, in *Bibl. de Aut. esp. 21.* Dasselbe in *Collection Mérimée 2, Paris 1896. Mecánica de Aristoteles*, ed. Foulché-Delbosc in *Revue hispanique 5, 365.* Studien: E. Señán y Alonso, *D. H. de Mendoza, apuntes biográfico-críticos, Granada 1886.* L. de Torre, *Hurtado de M. no fué el autor de la Guerra de Granada*, in *Boletin de la R. Academia de la Historia 64 und 65.* Foulché-Delbosc hat das Gegenteil endgültig bewiesen. A. Morel-Fatio, *Quelques remarques sur la Guerra de Granada*, in *Annuaire de l'Ecole pratique des Hautes Etudes 1914–15, Section des Sciences historiques et philologiques, Paris 1914.* Von Foulché-Delbosc gehören hierher folgende Aufsätze aus der *Revue hispanique: Etude sur la Guerra de Granada 1, 101. La troisième édition de la Guerra de Granada 1, 338. Un point contesté de la vie de Diego Hurtado de Mendoza 2, 208. Notes sur la bibliographie de la Guerra de Granada 7, 247. Les œuvres attribuées à Mendoza 32, 1. L'authenticité de la Guerra de Granada 35, 476.*

Ildefonso, Vida de San. *Bibl. de Aut. esp. 57.*

Juan Manuel. Ausgaben: *Obras*, in *Bibl. de Aut. esp. 51. El Conde Lucanor, publicado por A. Keller, Stuttgart 1839.* Dasselbe, ed. M. Milá y Fontanals, *Barcelona 1853.* Dasselbe, *Vigo 1898, 2ª edición Vigo 1902.* Dasselbe, ed. H. Knust und A. Birch-Hirschfeld, *Leipzig 1900. El Libro de la Caza*, ed G. Baist, *Halle 1880. El Libro del Caballero y del Escudero*, ed. S. Gräfenberg in *Romanische Forschungen 7.* Der *Conde Lucanor* wurde von Joseph von Eichendorff ins Deutsche, von A. de Puibusque ins Französische, von James York ins Englische übertragen. Studien: G. Baist, *Alter und Textüberlieferung der Schriften des Don Juan Manuel, Halle 1880.* F. Dönne, *Syntaktische Bemerkungen zu Juan Manuels Schriften, Jena 1891.* C. Michaelis, *Zum Sprichwörterschatz des Don Juan Manuel*, in *Bausteine zur romanischen Philologie, Festgabe für A. Mussafia*, p. 594. Mit ausführlichen Literaturangaben. Einführende Bemerkungen zum *Conde Lucanor* stehen in *Bulletin hispanique 4.*

Juden in Spanien. J. Amador de los Rios, *Historia social, política y religiosa de los judíos de España y Portugal, Madrid 1875–76*, 3 Bde. J. S. Bloch, *Die Juden in Spanien, Leipzig 1875.* F. D. Mocatta, *Die Juden in Spanien und Portugal und die Inquisition, deutsch von S. Kayserling, 1878.* Die einschlägige bibliographische Literatur steht bei Foulché-Delbosc, *Manuel de l'hispanisant 1, 94.*

Kluniazenser Klosterreform. Fr. de Berganza, *Antiguedades de España, libro 4, cap. 18.* E. Sackur, *Die Cluniazenser in ihrer kirchlichen und allgemeingeschichtlichen Wirksamkeit bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts, Halle 1892–94*, 2 Bde; vgl. 2, 100.

Lazarillo de Tormes. Ausgaben: *Bibl. de Aut. esp. 3. Biblioteca Verdaguer 1, Barcelona 1884. Bibliotheca hispanica 3, Madrid 1900. Bibliotheca romanica Nr. 177. Testi romanzi per uso delle scuole 21, Perugia 1907. Clásicos castellanos 25, Madrid 1914. Clásicos de la literatura española 1, Madrid 1915.* Studien: A. Morel-Fatio, *Etudes sur l'Espagne 1, 109.* R. Foulché-Delbosc, *Remarques sur Lazarillo de Tormes*, in *Revue hispanique 7, 81.* Über die Frage der Autorschaft des Diego Hurtado de Mendoza am *Lazarillo* siehe *Revue hispanique 32, 16.* Die Literatur über die *novela picaresca* im allgemeinen steht hier unter **Schelmenroman.**

Lebrija, Antonio de. *Gramática castellana, reproduction de l'édition princeps (1492), publiée par E. Walberg, Halle 1909.* Vgl. David Clemens, *Specimen Bibliothecae Hispano-Majansianae, Hannover 1753*, p. 39. H. Suaña, *Elogio del Cardenal Cisneros, seguido de un estudio del Maestro E. A. de Nebrija,*

Madrid 1879. P. Lemús y Rubio, *El Maestro E. A. de Lebrixa* in *Revue hispanique 22,* 459; *29,* 13; der zweite Aufsatz enthält eine Lebrija-Bibliographie. R. Chabás, *Documentos,* in *Revista de Archivos 8,* 493; *9,* 56. Menéndez y Pelayo, *Antología 6,* 178 der Einleitung. — Den größten Schatz an alten Lebrija-Drucken besitzt in Deutschland die Münchener Staatsbibliothek. Ihre Handschriftensammlung enthält auch (*cod. hisp.* 63) eine aus Spanien stammende lateinische Grammatik, deren katalanische Wortbeispiele Saroïhandy in *Romanische Forschungen 23,* 241 teilweise veröffentlicht hat. Nach ihm ist diese Grammatik *antérieure à la grammaire de Lebrija et ne peut manquer d'avoir son intérêt pour l'histoire de l'humanisme dans la péninsule ibérique.*

Libro de la Celestial Jerarquía. Den einen von den zwei bis jetzt bekannt gewordenen Drucken (ohne Ort und Jahr) besitzt die Münchener Staatsbibliothek. Der andere befand sich nacheinander in den Sammlungen von Salvá und Heredia. Der anonyme Verfasser erklärt im Prolog, er habe das Werk als Antwort auf die schamlosen *Lecciones de Job* des Diego Sánchez de Badajoz verfaßt. Vgl. Menéndez y Pelayo, *Antología 6,* 263, Anmerkung.

Libro de los engaños, siehe **Engaños.**

Libro de los Gatos, siehe **Gatos.**

Libro de Miseria de homne, siehe **Miseria.**

Libro de los Tres Reyes de Oriente, siehe **Tres Reyes.**

López de Ayala, Pero. Ausgaben: *Rimado,* in *Bibl. de Aut. esp. 57.* Dasselbe, ed. A. F. Kuersteiner in *Bibliotheca hispanica 21—22, Madrid 1920. Crónica del Rey Don Pedro,* in *Crónicas españolas 1, Madrid 1779* und in *Bibl. de Aut esp. 66. El Libro de las aves de Caza,* in *Sociedad de Bibliofilos españoles 5, Madrid 1869. Libro de Cetreria,* in *Biblioteca venatoria 3, Madrid 1879.* Studien: R. Floranes, *Vida literaria de Pero López de Ayala,* in *Documentos inéditos para la historia de España 19, 20.* F. W. Schirrmacher, *Über die Glaubwürdigkeit der Crónica del Rey D. Pedro etc.,* in *Geschichte von Spanien 5,* 510. E. Fueter, *Ayala und die Chronik Peters des Grausamen,* in *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 36,* 225. A. F. Kuersteiner, *A Textual Study of the First Cantica sobre el fecho de la Iglesia in Ayala's Rimado,* in *Studies in Honour of A. Marshall Elliot 2,* 237, *Baltimore 1911.* Derselbe, *The Use of the Relative Pronoun in The Rimado de Palacio,* in *Revue hispanique 24,* 46.

López de Gómara. *Historia general de las Indias,* in *Bibl. de Aut. esp. 22. Conquista de Mexico,* in *Biblioteca clásica española 29, Barcelona 1887. Annals of the Emperor Charles V, edited by R. B. Merriman, Oxford 1912.* Vgl. C. Pérez Pastor, *Bibliografía Madrileña 3,* 416.

López de Haro, Diego. *Cancionero,* ed. Foulché-Delbosc, in *Nueva Bibl. de Aut. esp. 22,* 735.

López de Mendoza, marqués de Santillana, siehe **Santillana.**

López de Yanguas, Fernan. *Farsa del mundo y moral,* in *Bibliotheca hispanica 8,* 398, und in *Teatro español del siglo XVI,* ed. U. Cronan, 1, 415. *Farsa nuevamente compuesta etc.,* ebendort 1, 451. *Egloga en loor de la natividad etc.,* bei Kohler, *Sieben spanische dramatische Eklogen, Dresden 1911,* p. 192. Vgl. E. Cotarelo, *El primer auto sacramental y noticia de su autor etc,* in *Revista de Archivos 7,* 251. A. Bonilla y San Martin, *Fernan López de Yanguas etc.,* in *Revista crítica hispano-americana 1,* 44.

Ludueña, Hernando de. *Cancionero,* ed. Foulché-Delbosc in *Nueva Bibl. de Aut. esp. 22,* 718.

Lyrik. a) Cancionero-Dichtung. Ausgaben: *Cancioneiro geral* (*de Resende*) in *Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 15, 17, 26, Stuttgart 1846–52. Il Canzionere portoghese della Biblioteca Vaticana,* ed. E. Monaci, *Halle 1875. Il Canzionere portoghese Colocci-Brancuti,* ed. E. Molteni, *Halle 1880. Cancioneiro gallego-Castellano,* ed. H. R. Lang, *New York 1902.* Siehe auch **Diniz, el Rey.** *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa, Madrid* ohne Jahr (erschien in Wirklichkeit *London 1841,* herausgegeben von Luis de Usoz y Río). *Cancionero de Baena,* ed. E. de Ochoa, *Madrid 1851. Cancionero de Stuñiga,* in *Colección de libros españoles raros ó curiosos 4, Madrid 1872. Cancionero general de Hernando del Castillo,* ed. J. A. de Balenchana in *Sociedad de Bibliófilos españoles 21, Madrid 1882,* 2 Bde. *Cancionero general* (*de Zaragoza 1554*), ed. Morel-Fatio in *L'Espagne au XVIe et au XVIIe siècles, Heilbronn 1878, p. 489. Cancionero castellano del siglo XV,* ed. Foulché-Delbosc in *Nueva Biblioteca de Autores españoles 19 und 22, Madrid 1912 und 1915. Cancionero de Juan Fernández de Costantina,* ed. Foulché-Delbosc in *Sociedad de Bibliófilos madrileños 11, Madrid 1914.* In der Einleitung erbringt der Herausgeber den genauen Nachweis, daß Costantina den Hernando del Castillo kopierte, nicht umgekehrt, wie man vorher allgemein angenommen hatte. Studien: Puymaigre, *La Cour littéraire de D. Juan II, roy de Castille, Paris 1873,* 2 Bde. Menéndez y Pelayo, *Antología 3, 4, 5* (die respektiven Einleitungen). L. A. de Cueto, *La Cancionero de Baena,* in *Revue des deux Mondes* 15. Mai 1853. H. R. Lang, *The Relations of the Earliest Portuguese Lyric School with the Troubadours and Trouvères,* in *Modern Language Notes 10, 207.* H. A. Rennert, *Two Spanish Manuscript Cancioneros,* ebendort 10, 389. J. P. Wickersham Crawford, *Notes on the Sonnets in the Spanish Cancionero General de 1554,* in *Romanic Review 7, 328.* Siehe auch die Einleitungen der verschiedenen Cancionero-Ausgaben. — b) Volkstümliche Lyrik: J. Ribera, *El Cancionero de Abencuzmán, Madrid 1912* (*Discurso de recepción en la R. Academia española*). R. Menéndez Pidal, *La primitiva poesía lírica española, Discurso, Madrid 1919.* Wieder abgedruckt in des Verfassers *Estudios literarios, Madrid 1920,* p. 255.

Manrique, Gómez. *Cancionero,* ed. A. Paz y Melia in *Colección de escritores castellanos 36 und 39, Madrid 1885.* Dasselbe ed. Foulché-Delbosc in *Nueva Bibl. de Aut. esp. 22, 4.* Vgl. Menéndez y Pelayo, *Antología 6, 55* der Einleitung.

Manrique, Jorge. *Coplas a la muerte de su padre con las glosas de Francisco de Guzmán etc., Madrid 1779.* Dieselben, *nuevamente impresas por L. Montoto y Rautenstrauch. Sevilla 1888.* Dieselben, ed. Foulché-Delbosc in *Bibliotheca hispanica 11, Madrid 1902.* Dieselben, *texto ordenado por Foulché-Delbosc, Barcelona 1907.* Dieselben, *nueva edición crítica, publícala Foulché-Delbosc, Madrid 1912. Cancionero,* ed. Foulché-Delbosc in *Nueva Bibl. de Aut. esp.* 22, *228.* Vgl. Menéndez y Pelayo, *Antología 6, 104* der Einleitung. C. Michaelis de Vasconcellos in *Revue hispanique 6, 148.* Einführende Bemerkungen stehen *Bulletin hispanique 5, 435.*

Maria Egipciaca, Vida de Santa. *Bibl. de Aut. esp. 57. Textos castellanos antiguos,* ed. Foulché-Delbosc, Bd. 1, *Barcelona 1907.* Eine portugiesische Version veröffentlichte J. Cornu in *Romania 11.* Vgl. A. Mussafia in *Sitzungsberichte der k. Akademie der Wissenschaften in Wien 43, 153.* K. Bartsch in *Jahrbuch für romanische und englische Literatur 5, 421.* G. Bertoni in *Giornale storico della letteratura italiana 51, 207.*

Martinez de Toledo, Arcipreste de Talavera. *Corvacho ó Reprobacion del amor*

mundano, ed. C. Pérez Pastor in *Sociedad de Bibliófilos españoles 35, Madrid 1901.*

Mena, Juan de. *El Laberinto de Fortuna*, ed. Foulché-Delbosc, *Macon 1904. Cancionero*, ed. Foulché-Delbosc in *Nueva Bibl. de Aut. esp. 19, 120.* Menéndez y Pelayo, *Antologia 1* (Texte), *5* (Einleitung). Siehe ferner Foulché-Delbosc in *Revue hispanique 9, 75.* F. Hanssen in *Anales de la Universidad de Chile 68, 179.* C. R. Post, *The Sources of Juan de Mena*, in *Romanic Review 3, 223.*

Mendoza, Diego Hurtado de, siehe **Hurtado.**

Mendoza, Fr. Iñigo de. *Cancionero*, ed. Foulché-Delbosc in *Nueva Bibl. de Aut. esp. 19, 1.*

Metrik. J. D. Rengifo, *Arte poética española*, zuerst *Salamanca 1592*, dann erweitert *Barcelona 1772* und öfter. J. Fr. de Masdeu, *Arte poética facil, Valencia 1801.* Menéndez y Pelayo, *Noticias para la historia de nuestra métrica*, in *Revista europea 1875, Nr. 85 und 86.* E. Benot, *Prosodia castellana y versificación, Madrid* ohne Jahr, 3 Bde. E. de la Barra, *Estudios sobre la versificación castellana, Santiago de Chile 1889.* E. Benot, *Versificación por pies métricos*, in *España moderna 1890*, Heft 20, 21. Andrés Bello, *Obras* in *Colección de escritores castellanos 3 etc.* A. Morel-Fatio, *L'arte mayor et l'hendecasyllabe dans la poésie castillane etc.*, in *Romania 23, 209.* J. Schmitt, *Sul verso de arte mayor*, in *Rendiconti della R. Academia dei Lincei, clase di scienze morali etc. 5a serie, 14, 109, Roma 1905.* A. M. Espinosa, *The Metrical Structure of the Early Spanish Epic Verse*, in *Transactions of the American Philological Association 51 (1910).* P. Henriquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana, Madrid 1920.* Derselbe, *El endecasílabo castellano*, in *Revista de filología española 6, 132.*

Mexia, Hernán. *Cancionero*, ed. Foulché-Delbosc in *Nueva Bibl. de Aut. esp. 19, 269.*

Mexia, Pero. *Historia de Carlos Quinto*, ed. J. Deloffre in *Revue hispanique 44, 1. Relacion de las Comunidades de Castilla*, in *Bibl. de Aut. esp. 11.* Vgl. A. Coster, *Pedro Mexia, chroniste de Charles Quint*, in *Bulletin hispanique 1919–20.*

Mingo Revulgo, siehe **Coplas.**

Miranda, Luis de. *Comedia Prodiga*, ed. J. M. de Alava in *Sociedad de Bibliófilos Andaluces 20, Sevilla 1868.*

Miseria de homne, Libro de. *Un nuevo poema por la cuaderna via, edición y anotaciones de Miguel Artigas, Santander 1920.* Vgl. M. Artigas, *Ein unbekanntes spanisches Gedicht aus dem Mittelalter*, in *Spanien, Zeitschrift für Auslandskunde, Jahrgang 2 (1920)* p. 19.

Montemayor, Jorge de. *Diana*, in *Biblioteca clásica española 22, Barcelona 1886.* Dasselbe, ed. Menéndez y Pelayo in *Origenes de la Novela 2, 251.* Vgl. H. A. Rennert, *The Spanish Pastoral Romances, Philadelphia 1912.*

Montesino, Fray Ambrosio. *Cancionero* in *Bibl. de Aut. esp. 35.* Vgl. Menéndez y Pelayo, *Antología 6, 217* der Einleitung.

Montoro, Anton de. *Cancionero*, ed. E. Cotarelo y Mori, *Madrid 1900.* Vgl. Menéndez y Pelayo, *Antología 3* (Texte) und *11, 20* (Einleitung). C. Ramirez de Arellano in *Revista de Archivos 4*, (1900) *494* und *923.*

Morisken. Luis del Marmol Carvajal, *Historia del rebelion y castigo de los Moriscos del reyno de Granada, Malaga 1600, 2a edición Madrid 1797*, 2 Bde. A. de Circourt, *Histoire des Maures Mudejares et des Morisques etc., Paris 1846*, 3 Bde. Fl. Janer, *Condición social de los Moriscos de España, causas de su expulsion, y consecuencias que esta produjo etc., Madrid 1857.* P. Bo-

ronat y Barrachina, *Los Moriscos españoles y su expulsion, Valencia 1901*, 2 Bde.

Natas, Francisco de las. *Comedia llamada Tidea*, ed. U. Cronan in *Teatro español del siglo XVI, 1, 1, Madrid 1913.*

Nuñez, Nicolas. *Cancionero*, ed. Foulché-Delbosc in *Nueva Bibl. de Aut. esp. 22. 478.*

Ocampo, Florian de. *Crónica general de España*, ed. B. Cano, *Madrid 1791*, 2 Bde. Vgl. G. Cirot, *Les Histoires Générales d'Espagne entre Alphonse X et Philippe II, Paris 1904*, p. 97 ff.

Ortiz, Augustin. *Comedia Radiana*, ed. R. E. House, in *Modern Philology 7.*

Padilla, Juan de. *Cancionero*, ed. M. del Riego in *Colección de obras poéticas españolas 1, London 1842.* Dasselbe, ed. Foulché-Delbosc in *Nueva Bibl. de Aut. esp. 19, 288.* Vgl. Menéndez y Pelayo, *Antología 6, 239* der Einleitung.

Paläographie, siehe **Handschriftenkunde.**

Palau, Bartolomé. *Farsa llamada Salamantina*, ed. A. Morel-Fatio in *Bulletin hispanique 2, 237 (1900). Victoria de Christo*, ed. L. Rouanet in *Bibliotheca hispanica 8, 375, Madrid 1901. Farsa llamada Custodia del hombre*, ed. L. Rouanet, *Paris 1911.* Vgl. L. Rouanet in *Archivo de investigaciones históricas 1, 267.*

Pedro, Condestable de Portugal, Don. *Coplas*, in *Cancioneiro de Resende* (siehe hier unter **Lyrik**). *Satira de felice é infelice vida*, ed. A. Paz y Melia in *Opúsculos literarios de los siglos XIV a XVI, Madrid 1892. Tragedia de la insigne Reyna Doña Isabel*, ed. C. Michaelis de Vasconcellos in *Homenaje a Menéndez y Pelayo 1, 637.* Menéndez y Pelayo, *Antología 7, 106* der Einleitung.

Pérez de Guzmán, Fernan. *Crónica de Don Juan II, compilada por F. Pérez de Guzmán, con las Generaciones y Semblanzas del mismo autor, corregida por L. Galindez de Carvajal, Valencia 1779. Rimas del Marqués de Santillana, de F. Pérez de Guzmán, y de otros poetas del siglo XV*, in *Colección de los mejores autores españoles 51, Paris (Coleccion Baudry). Some Unpublished Poems, with an introduction by H. A. Rennert, Baltimore 1897. Las Generaciones, semblanzas y obras*, ed. Foulché-Delbosc, *Macon 1907. Cancionero*, ed. Foulché-Delbosc in *Nueva Bibl. de Aut. esp. 19, 575.* Vgl. Foulché-Delbosc, *Etude bibliographique sur Fernan Pérez de Guzmán*, in *Revue hispanique 19, 26.*

Petrus Alfonsi. Der auf den Namen Petrus Alfonsi getaufte spanische Jude Rabbi Moïse Sephardi, Leibarzt des Königs Alfonso I. von Aragón, übersetzte bald nach 1106 aus arabischen Quellen die von ihm *Disciplina clericalis* benannte Sammlung orientalischer Novellen und Anekdoten ins Lateinische, die erste okzidentalische Sammlung morgenländischer Geschichten, das älteste Novellenbuch des Mittelalters. Ausgaben: 1. *Petri Alfonsi Disciplina clericalis*, ed. A. Hilka und W. Söderhjelm, *Helsingfors 1911*, in *Acta Societatis Scientiarum Fennicae*, Bd. 38, Nr. 4. 2. *Die Disciplina clericalis des Petrus Alfonsi, herausgegeben von A. Hilka und W. Söderhjelm, Heidelberg 1911*, in *Sammlung mittellateinischer Texte, Heft 1.* Hierzu vergleiche man F. Pfister in *Zeitschrift für französische Sprache 39, 1.*

Pícaro. Über die Herkunft dieses Wortes handeln A. Bonilla y San Martin in *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 3a época*, Bd. 5 (1901) p. 374, und N. A. Cortés in *Revue hispanique 43, 33*, Anmerkung. Die Literatur über die *novela picaresca* ist hier unter **Schelmenroman** verzeichnet.

Proaza, Alonso de. *Cancionero*, ed. Foulché-Delbosc in *Nueva Bibl. de Aut. esp. 22, 687.*

Pseudo-Turpin, siehe **Santiago de Compostela.**

Pulgar, Hernando del. *Libro de los claros varones de Castilla*, ed. E. de Llaguno y Amirola, *Madrid 1775*. *Coplas de Mingo Revulgo glosadas por Hernando del Pulgar*, in *Crónicas españolas 7, Madrid 1787*. *Crónica de los Reyes católicos*, ed. C. Rosell in *Bibl. de Aut. esp. 70*. *Cartas*, ed. E. de Ochoa, ibidem 13.

Reiseliteratur. Foulché-Delbosc, *Bibliographie des Voyages en Espagne et en Portugal, Paris 1896*, und gleichzeitig in *Revue hispanique 3, 1*. L. Pfandl, *Zur Bibliographie des voyages en Espagne*, in *Herrigs Archiv 133, 413; 134, 143; 135, 175; 141, 238*. R. Altamira y Crevea, *De Historia y Arte, Estudios críticos, Madrid 1898*, p. 173 und 195. A. Farinelli, *Viajes por España y Portugal, Madrid 1921* (eine erweiterte Zusammenfassung verschiedener Artikel aus *Revista crítica 3, Revista de Archivos 5, 6, 7* und *Mélanges Picot 2*).

Renaissance, siehe **Humanismus.**

Reyes Magos, Misterio de los. Der Text ist veröffentlicht bei Amador de los Rios, *Historia crítica 3, 658*; bei K. A. M. Hartmann, *Über das altspanische Dreikönigspiel, Bautzen 1879*; bei G. Baist, *Das altspanische Dreikönigspiel, Erlangen 1887*; im *Jahrbuch für romanische und englische Literatur 12*; bei E. de la Barra, *Restauración del Misterio de los Reyes Magos, Santiago de Chile 1898*: und in einer sogenannten *edición paleográfica* von R. Menéndez Pidal, *Madrid 1900*. Man vergleiche hierzu: A. M. Espinosa, *Notes on the Versification of the Misterio de los R. M.*, in *Romanic Review 4*. H. Kehrer, *Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst, Bd. 1, Literarischer Teil, Leipzig 1909*.

Ritterroman. Bibliographie: Foulché-Delbosc, *Manuel de l'hispanisant 1, 139*. Studien: *Grundriß der romanischen Philologie II, 2, 216*; dortselbst die wichtigste ältere Literatur. Menéndez y Pelayo, *Orígenes der la Novela 1. 71–185*. E. W. Purser, *Palmerin of England, London 1904*. Max Pfeiffer, *Amadis-Studien, Erlanger Dissertation, Mainz 1905*. Foulché-Delbosc, *La plus ancienne mention d'Amadis*, in *Revue hispanique 15, 815*. G. S. Williams, *The Amadis Question*, ebendort 21, 1. W. Küchler, *Empfindsamkeit und Erzählungskunst im Amadisroman*, in *Zeitschrift für französische Sprache 35, 158*. W. Mulertt, *Der Amadisroman und seine zweite Heimat*, in *Spanien, Zeitschrift für Auslandskunde, Jahrgang 1 (1919), 194–201*.

Rodríguez de la Camara, siehe **Rodríguez del Padrón.**

Rodríguez de Lena. *El Paso honroso*. Im Original noch nicht veröffentlicht. In der Umarbeitung des Pater Juan de Pineda gedruckt *Salamanca 1588* und *Madrid 1783*.

Rodríguez del Padrón. *Obras*, ed. A. Paz y Melia in *Sociedad de Bibliófilos españoles 22, Madrid 1884*. *Lieder des Juan Rodríguez del Padrón*, ed. H. A. Rennert in *Zeitschrift für romanische Philologie 17, 544*. Vgl. A. Mussafia, *Per la bibliografia dei Cancioneros spagnuoli*, in *Denkschriften der k. Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse 47, 20*. F. Fita y A. Fernández Guerra, *Recuerdos de un viaje a Santiago de Galicia, Madrid 1880*, p. 35.

Romanzen. Über die Ausgaben der älteren Romanzendrucke informiert man sich am besten bei F. Wolf, *Studien 310–400* und bei Durán, *Romancero general* (*Bibl. de Aut. esp. 10 und 16*) in der Einleitung. Die bibliographischen Aufsätze über den Gegenstand verzeichnet im übrigen am vollständigsten Foulché-Delbosc, *Manuel de l'hispanisant 1, 124*. Neuere, von Wolf und Durán nicht mehr genannte Sammlungen sind außer Durán selbst: *Romances choisis*, ed. J. Ducamin, *Paris 1896*. *Romances populares*

de Castilla, ed. N. A. Cortés, *Valladolid 1906*. *Spanish Ballads*, ed. S. Griswold Morley, *New York 1911*. Zahlreiche Romanzentexte enthält auch die *Revue hispanique*, deren letzter Registerband (*Tables des Tomes 1 à 50, New York 1921*) hierüber nachzusehen ist. Über die Entstehung der Romanzen beziehungsweise über ihre literarische Kritik handeln neben Wolf und Durán insbesondere: Milá y Fontanals, *De la poesía heróico-popular castellana, Barcelona 1874*. Menéndez y Pelayo, *Antología* Bd. 8 mit 12. F. Wolf, *Über eine Sammlung spanischer Romanzen auf fliegenden Blättern in der Universitätsbibliothek zu Prag, Wien 1850*. E. Gigas, *Über eine Sammlung spanischer Romanzen auf fliegenden Blättern in der k. Bibliothek zu Kopenhagen*, in *Zentralblatt für Bibliothekswesen 2, 157*. C. Faß, *Über eine Sammlung spanischer Romanzen auf fliegenden Blättern in der Göttinger Universitätsbibliothek, Halberstadt 1911*. R. Menéndez Pidal, *Poesía popular y Romancero*, in *Revista de filología española 1, 357; 2, 1, 105, 329*. F. J. Sánchez Cantón, *Un pliego de romances desconocidos de los primeros años del siglo XVI*, ebendort 7, 37. Foulché-Delbosc, *Essai sur les origines du Romancero, Paris 1912*. Diese Studie gab Anlaß zu folgenden Aufsätzen: R. Menéndez Pidal, *Los orígenes del Romancero*, in *Revista de libros 2, 3*. P. Rajna, *Osservazioni e dubbi concernenti la storia delle romanze*, in *Romanic Review 6, 1*. S. Griswold Morley, *Are the Spanish Romances Written in Quatrains?* in *Romanic Review 7, 42*. G. Cirot, *Le mouvement quaternaire dans les romances*, in *Bulletin hispanique 1919*. J. G. Geerts, *El problema de los romances*, in *Neophilologus 5 (1920)*.

Roncesvalles, El Cantar de. R. Menéndez Pidal, *Roncesvalles, un nuevo cantar de gesta español del siglo XIII*, in *Revista de filología española 4, 105*.

Ruíz, Juan, Arcipreste de Hita. Ausgaben: T. A. Sánchez, *Colección de poesias castellanas anteriores al siglo XV*. Bd. 4. *Bibl. de Aut. esp. 57. Bibliothèque méridionale 6, Toulose 1901. Clásicos castellanos 14 und 17, Madrid 1913. Biblioteca Calleja, grupo C: Clásicos 3, Madrid 1917*. Studien: J. Puyol y Alonso, *El Arcipreste de Hita, Madrid 1906*. O. Tacke, *Die Fabeln des Erzpriesters von Hita etc.*, in *Romanische Forschungen 31* (die Breslauer Dissertation ist nur ein Teildruck und daher völlig unnütz). S. Humphrey Ward, *A Mediaeval Spanish Writer*, in *Fortnightly Review 15, 809*. C. Bernaldo de Quirós, *La ruta del Arcipreste de Hita por la Sierra de Guadarrama*, in *La Lectura 1915*. Riaño, *Critical and Bibliographical Notes on Early Spanish Music, London 1887*, p. 129, handelt von den bei Juan Ruíz aufgezählten Musikinstrumenten.

Sâ de Miranda, Francisco de. *Poesias*, ed. C. Michaelis de Vasconcellos, *Halle 1885*. Vgl. *Grundriß der romanischen Philologie II, 2, 296*.

Sánchez de Badajoz, Garci. *Cancionero*, ed. Foulché-Delbosc in *Nueva Bibl. de Aut. esp. 22, 624*. Einige Texte auch bei Menéndez y Pelayo, *Antología 4*. Vgl. hier unter **Libro de la Celestial Jerarquía**.

Sánchez de Vercial, Clemente. *El Libro de Exemplos por abc*, in *Bibl. de Aut. esp. 51*, mit Supplement in *Romania 7, 481*.

San Pedro, Diego de. *Carcel de Amor*, ed. Foulché-Delbosc in *Bibl. hispanica 15, Madrid 1904*. *Arnalte y Lucenda*, ed. Foulché-Delbosc in *Revue hispanique 25, 220*.

Santiago de Compostela und der **Pseudoturpin**. Zur allgemeinen Einführung in die mittelalterliche Bedeutung von Compostela dient L. Pfandl, *Das spanische Nationalheiligtum*, in *Mitteilungen aus Spanien zusammengestellt vom ibero-amerikanischen Institut Hamburg, Jahrgang 2 (1918)*, p. 302—311. Vgl. ferner J. Villa-Amil y Castro in *Revista crítica 2, 106, 388; 3, 21*. F. Fita

y A. Fernández Guerra, *Recuerdos de un viaje a Santiago de Galicia, Madrid 1880.* F. Fuentes Noya, *Las Peregrinaciones etc., Santiago 1898.* C. Daux, *Les chansons des pèlerins de St. Jacques, Montauban 1899.* K. Haebler, *Das Wallfahrtsbuch des Hermann Künig etc., Straßburg 1899.* J. Bédier, *Les légendes épiques 3, 39 ff.* L. Pfandl, *Beiträge zur spanischen und provenzalischen Literatur- und Kulturgeschichte des Mittelalters, Bayreuth 1915.* P. B. Gams, *Kirchengeschichte von Spanien*, Bd. 2, Abt. 2, p. 361—462; Bd. 3, Abt. 1, p. 81. *Acta Sanctorum Bollandiana*, Juli, Bd. 6, 32: *Peregrinationes ad Compostelanas S. Jacobi reliquias.* Menéndez y Pelayo, *Antología 3, 11* der Einleitung. E. Baumann, *Santiago de Compostela*, in *España moderna 1914, Nr. 307, 308.* — Über den Pseudoturpin vgl. man A.W.Schlegel, *Oeuvres écrites en français*, ed. E. Böcking, *Leipzig 1846, 2, 245.* Gaston Paris, *De Pseudo Turpino, Paris 1865.* R. Dozy, *Recherches, 3e édition, 2, 372—431.* Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la Novela 1, 128. Bibl. de Aut esp. 40, 17* der Einleitung. *Zeitschrift für romanische Philologie 1, 259; 4, 461; 5, 422; 8, 499; 14, 468; 38, 586.* Migne, *Patrologia latina 163, 1366.* Zum *camino francés* insbesondere vergleiche man H. Harisse, *Excerpta colombiniana, Paris 1887.* p. 67.

Santillana, Íñigo López de Mendoza, Marqués de. Ausgaben: *Obras*, ed. J. Amador de los Ríos, *Madrid 1852. Rimas*, in *Colección de los mejores autores españoles 51, Paris (Colección Baudry). Canciones y decires*, ed. V. Garcia de Diego in *Clásicos castellanos 18, Madrid 1913. Cancionero*, ed. Foulché-Delbosc in *Nueva Biblioteca de Aut. esp. 19, 449. Proemio al Condestable de Portugal*, bei *T. A. Sánchez, Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, ed. E. de Ochoa, *Paris 1842*, p. 13. Dasselbe in *Testi romanzi per uso delle scuole*, Heft 1, *Perugia 1902. Refranes que dicen las viejas etc.*, ed. U. Cronan in *Revue hispanique 25, 134. Testament du Marquis de Santillane*, ed. Foulché-Delbosc in *Revue hispanique 25, 14.* Menéndez y Pelayo, *Antología 2* (Texte) und *5* (Einleitung). Studien: A. d'Ault Dumesnil, *Le Marquis de Santillane*, in *Revue des deux Mondes* 15. Jan. 1834. M. Schiff, *La bibliothèque du Marquis de Santillane, Paris 1905.* A. Vegue y Goldoni, *Los sonetos al italico modo etc. Madrid 1911.* J. Seronde, *Dante and the French Influence on the Marqués de Santillana*, in *Romanic Review 7, 194.*

Schelmenroman. A. Schultheiss, *Der Schelmenroman der Spanier und seine Nachbildungen, Hamburg 1893.* F. W. Chandler, *Romances of Roguery, Part 1: The Picaresque Novel in Spain, New York 1899.* Mit ausführlicher Bibliographie des spanischen Schelmenromans der Zeit von 1554 bis 1668 und seiner Übersetzungen. F. de Haan, *An Outline of the History of the Novela Picaresca in Spain, New York 1903.* F, W. Chandler, *The Literature of Roguery, Boston 1907*, 2 Bde. F. De Haan, *Pícaros y Ganapanes*, in *Homenaje a Menéndez y Pelayo 2, 149.*

Segovia, Pedro Guillen de. Menéndez y Pelayo, *Antología 3* (Texte) und *6, 152* (Einleitung).

Sem Tob. *Proverbios morales*, in *Bibl. de Aut. esp. 57.* Vgl. L. Stein, *Untersuchungen über die Proverbios morales von Santob de Carrion etc., Berlin 1900*; hierzu *Revue hispanique 7, 512.*

Siete Infantes de Lara. Otto Vaenius, *Historia Septem Infantium de Lara, Antverpiae 1612. La estoria de los siete Infantes de Lara, aus der Crónica general herausgegeben von W. L. Holland, Tübingen 1860.* R. Menéndez Pidal, *La leyenda de los Infantes de Lara, Madrid 1896.* Gaston Paris, *La légende des Infants de Lara*, in *Journal des Savants 1898*, wieder ab-

gedruckt in desselben *Poèmes et légendes du moyen-âge, Paris 1900.* H. Morf, *Die sieben Infanten von Lara,* in *Deutsche Rundschau,* wieder abgedruckt in desselben *Aus Dichtung und Sprache der Romanen, Straßburg 1903.* J. Schick, *Corpus Hamleticum 2, 323.*

Silvestre, Gregorio. Vgl. B. J. Gallardo, *Ensayo 4, 619.* D. García Peres, *Catálogo de los autores portugueses etc. Madrid 1890.* H. A. Rennert, in *Modern Language Notes 14, 457.*

Suero de Ribera *Cancionero,* ed. Foulché-Delbosc, in *Nueva Bibl. de Aut. esp. 22, 189.*

Tafur, Pero. *Andanças é viages de Pero Tafur,* ed. M. Jiménez de la Espada, in *Colección de libros españoles raros ó curiosos 8, Madrid 1874.* Vgl. R. Ramirez de Arellano in *Boletín de la R. Academia de la Historia 41, 273.* K. Haebler, *Pero Tafurs Reisen,* in *Zeitschrift für allgemeine Geschichte 4, 502.*

Talavera, Arcipreste de, siehe **Martínez de Toledo.**

Tallante, Juan. *Cancionero,* ed. Foulché-Delbosc in *Nueva Bibl. de Aut. esp. 22, 654.*

Tapia, Juan de. *Cancionero,* ed. Foulché-Delbosc in *Nueva Bibl. de Aut. esp. 22, 466.*

Torres, Naharro, Bartolomé de. *Propaladia,* ed. M. Cañete, *con un estudio de Menéndez y Pelayo,* in *Libros de Antaño* 9 und *10, Madrid 1880* und *1900.* Vgl. A. Wellmann, *Die vier ältesten spanischen Dramatiker,* in *Literarisches Taschenbuch,* ed. R. E. Prutz, *Leipzig 1843, 1, 201* (handelt von Encina, Vicente, Naharro, Rueda). J. G. Gillet, *Une édition inconnue de la Propaladia,* in *Romanic Review 11.* M. V. Depta (siehe unter **Celestina**).

Totentanz. Die älteste spanische *Danza de la Muerte* ist die fälschlich dem Sem Tob zugeschriebene. Sie ist gedruckt in *Bibl. de Aut esp. 57,* bei Ticknor, Deutsche Ausgabe 2, 598, wurde von C. Appel in den *Beiträgen zur romanischen und englischen Philologie, dem deutschen Neuphilologentage gewidmet, Breslau 1902,* neu ediert und schließlich samt den Illustrationen von Holbein von F. A. de Icaza, *Madrid 1921* abermals veröffentlicht. In einem Druck von *Sevilla 1520* ist sie wesentlich erweitert und ausgeschmückt. Dieser Text steht bei Amador de los Ríos, *Hist. crítica 7* und wurde zuletzt ediert von Foulché-Delbosc in den *Textos castellanos antiguos 2, Barcelona 1907.* Die *Farsa* des Juan de Pedraza wurde nach dem einzig bekannten Münchener Exemplar von 1551 unter dem Titel *Ein spanisches Fronleichnamsspiel vom Totentanz* mit Einleitung veröffentlicht von F. Wolf, *Wien 1852* (Nachdruck mit spanischer Übersetzung der Einleitung in *Colección de documentos inéditos para la historia de España 22, 509*). Die *Cortes de la Muerte* von Carvajal und Hurtado stehen in *Bibl. de Aut. esp. 35.* Von den *Imagenes de la Muerte* des Villareal ist nur ein von Salvá (*Catálogo*) zitierter Druck von 1557 bekannt. Vgl. Menéndez y Pelayo, *Antologia 3, 138.* A. Lasso de la Vega y Argüelles, *La Danza de la Muerte en la poesía castellana,* in *Revista Europea 10,* auch separat *Madrid* ohne Jahr. C. R. Post, *Mediaeval Spanish Allegory* p. 200. A. Dürrwächter, *Die Totentanzforschung,* in *Festschrift für Georg von Hertling, Kempten 1913.*

Tres Reyes de Oriente, Libro de los. *Bibl. de Aut. esp. 57.* Dasselbe, *Published in Facsimile from the Ms. in the Library of the Escorial by A. M. Huntington, New York 1904.*

Übersetzerschule von Toledo. An der Spitze dieses gelehrten Kollegiums stand D. Raymundo, Erzbischof von Toledo und Großkanzler von Kastilien. Seine besten Mitarbeiter waren Domingo Gundisalvo, Miguel Escoto,

Gerardo de Cremona und Alfredo Morlay. Vgl. A. Jourdain, *Recherche critiques sur l'âge et l'origine des traductions latines d'Aristote et sur les commentaires grecs ou arabes employés par les docteurs scolastiques, Paris 1843.* F. Wüstefeld, *Die Übersetzungen arabischer Werke in das Lateinische seit dem 11. Jahrhundert, Göttingen 1877.* Boncompagni, *Della vita e delle opere di Gherardo Cremonese, Roma 1851.*

Universitäten. Während des Mittelalters und der Renaissance, also bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, werden in Spanien folgende Universitäten gegründet: Salamanca 1243, Lérida 1300, Valladolid 1346, Huesca 1354, Barcelona 1450, Sigüenza 1472, Zaragoza 1474, Avila 1482, Valencia 1500, Sevilla 1502, Santiago de Compostela 1504, Alcalá 1508, Toledo 1520, Granada 1531, Lucena 1533, Sahagún 1534, Oñate 1542, Osuna 1548, Osma 1551, Almagro 1553, Oropesa um 1554. Während der Regierungszeit Philipps II. (1556—1598) entstehen die Universitäten von Baeza 1565, Orihuela 1568, Tarragona 1572. Während des 17. Jahrhunderts kommen dazu Pamplona 1619, Tortosa 1645, Mallorca 1691, während des 18. Jahrhunderts noch Cervera 1714. Das macht für das Mittelalter *sechs*, für die Renaissance *fünfzehn*, für die Zeit Philipps II. *drei*, für das 17. Jahrhundert *drei* und für das 18. *eine* Universitätsgründung. Diese Zahlen sprechen für sich selbst. Der Vollständigkeit wegen sei noch angeführt, daß Spanien gegenwärtig folgende zehn Universitäten besitzt: Madrid (bis 1836 in Alcalá), Salamanca, Valladolid, Barcelona, Valencia, Sevilla, Zaragoza, Santiago de Compostela, Granada, Oviedo. — Vgl. Vicente de la Fuente, *Historia de las universidades, colegios y demás establecimientos de enseñanza en España, Madrid 1884–85,* 2 Bde. H. Rashdall, *The Universities of Europe in the Middle Ages, Oxford 1895* (Bd. 2, 65–111 handelt von den spanischen Universitäten). G. Reynier, *La vie universitaire dans l'ancienne Espagne, Paris 1902;* hierzu *Revue hispanique 9, 541.* M. Rubio y Borrás, *Motines de estudiantes en la universidad de Barcelona en los siglos XVI, XVII y XVIII,* in *Estudio 5, 32* (*1914*)

Urrea, Pedro Manuel de. *Penitencia de amor,* ed. Foulché-Delbosc in *Bibliotheca hispanica 10, Madrid 1902*; hierzu *Revue hispanique 9, 200.* Menéndez y Pelayo, *Antología 7, 254* und *Orígenes de la Novela 3, 160.*

Valdés, Alfonso de und **Juan de.** Ausgaben: *Diálogo de la lengua,* ed. L. de Usoz y Rio, *Madrid 1860.* Dasselbe, ed. E. Boehmer in *Romanische Studien 6, 339* (*1895*). Dasselbe, ed. J. Moreno Villa, in *Biblioteca Calleja, grupo C: Clásicos 10, Madrid 1919. Diálogo de Mercurio y Caron, Diálogo de Lactancio y un Arcediano.* ed. L. de Usoz y Rio in *Reformistas antiguos españoles 4, Madrid 1850. Diálogo de Mercurio y Caron,* ed. E. Boehmer in *Romanische Studien 6, 1. El Salterio traduzido del hebreo en romance castellano por Juan de Valdés, ahora por primera vez impreso, Bonn 1880.* Studien: B. B. Wiffen, *Life and Writings of Juan de Valdés, with a Translation from the Italian of his Hundred and Ten Considerations by J. T. Betts, London 1865.* E. Stern, *Alfonso et Juan de Valdés, Straßburg 1869.* F. Caballero, *Conquenses ilustres 4: Alfonso y Juan de Valdés, Madrid 1875.* E. Boehmer, *Spanish Reformers 1, 65, Straßburg 1874,* enthält eine Biographie und Bibliographie von Alfonso und Juan de Valdés. Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos espanoles, 2, 96: Alfonso de Valdés, 2, 149: Juan de Valdés.* J. Heep, *Juan de Valdés etc., Leipzig 1909.*

Valera, Mosen Diego de. *Epistolas,* ed. J. A. de Balenchana, in *Sociedad de Bibliófilos españoles 16, Madrid 1878* (enthält neben den *Epistolas* auch die

wichtigsten übrigen Werke des Valera mit Ausnahme der *Crónica*, sowie außerdem eine Biographie und Bibliographie). G. Cirot, *Les Décades d'Alfonso de Palencia et le Memorial de Diego de Valera*, in *Bulletin hispanique 11*, 425. L. de Torre, *Mosen Diego de Valera*, in *Boletín de la R. Academia de la Historia 64*, 50, 133, 249, 365. *Memorial de diversas hazañas*, in *Bibl. de Aut. esp. 70*.

Vega, Garcilaso de la. *Poesías*, in *Bibl. de Aut. esp. 32*. *Obras*, ed. T. Navarro Tomás, in *Clásicos castellanos 3, Madrid 1911*. Vgl. E. Fernández de Navarrete, *Vida del célebre poeta Garcilaso de la Vega*, in *Coleccion de Documentos inéditos para la historia de España 16*. Marqués de Laurencín, *Documentos inéditos referentes al poeta Garcilaso de la Vega, Madrid 1915*.

Vicente, Gil. *Obras, Lisboa 1852*. *Autos*, ed. A. Lopes Vieira, in *Biblioteca lusitana 4, Porto 1916*. A. Wellmann (siehe bei **Torres Naharro**). *Grundriß der romanischen Philologie II, 2*, 280. Menéndez y Pelayo, *Historia de los Heterodoxos 2*, 129. A. Braakamp Freire, *Vida e obras de Gil Vicente, Porto 1920*.

Vida de San Ildefonso, siehe **Ildefonso.**

Vida de Santa Maria Egipcíaca, siehe **Maria Egipcíaca.**

Villegas, Antonio. *Historia de Abindarraez y la hermosa Jarifa*, in *Bibl. de Aut. esp. 3*. Vgl. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la Novela 1*, 375.

Villena, Enrique de. *Arte cisoria*, ed. F. B. Navarro, *Madrid 1879*. *Arte de trobar*, ed. Menéndez y Pelayo in *Antología 5*. *Libro de Aojamiento ó fascinologia*, in *Revista contemporánea 4*, 405. Vgl. E. Cotarelo y Mori, *D. Enrique de Villena, Madrid 1896*; dasselbe als Artikelserie in der Zeitschrift *España moderna*, Juli 1894 ff. M. Schiff, *La première traduction espagnole de la Divine Comédie*, in *Homenaje a Menéndez y Pelayo 1*, 269. D. Méndez Rayón, *La Eneida de Virgilio traducida por Villena*, in *Revista ibérica 1*, 443. E. Cotarelo y Mori, *Una obra desconocida de Villena*, in *Revue hispanique 2*, 79. S. M. Waxman, *Chapters on Magic etc.*, in *Revue hispanique 38*, 325 (mit eigenem Abschnitt über Villena).

Vives, Luis. Vgl. G. Braam, *Dissertatio theologica exhibens Ludovici Vivis theologiam christianam, Groningen 1853*. R. Pade, *Die Affektenlehre des L. Vives, Münster 1893*. A. Lange, *Luis Vives*, in *La España moderna*, April—August 1894. G. Hoppe, *Die Psychologie des Luis Vives nach den beiden ersten Büchern seiner Schrift De Anima et Vita, Berlin 1901*. A. Bonilla y San Martín, *Luis Vives y la filosofía del Renacimiento, Madrid 1903*. W. Weitzmann, *Die soziale Bedeutung des Humanisten Vives, Leipzig 1905*. Th. A. Kater, *Vives und seine Stellung zu Aristoteles, Erlangen 1908*. F. Watson, *Vives and the Renascence, London 1912*.

Votos del Pavon. *The Buik of Alexander . . . edited in four volumes by R. L. Graeme Ritchie. Vol. 2 containing part II of the Buik of Alexander and part I of* **Les Voeux du Paon.** *Printed for the Scottish Text Society, Edinburgh and London 1921*. Siehe auch F. Wolf, *Studien 81*.

Ximénez de Cisneros, Francisco. Vgl. C. J. Hefele, *Der Kardinal Ximénez und die christlichen Zustände Spaniens im 15. und 16. Jahrhundert, Tübingen 1851*. Menéndez y Pelayo, *Historia de los Heterodoxos 2*, 26. J. de Vallejo, *Memoria de la vida de Fr. Francisco Ximénez de Cisneros, publicada por A. de la Torre y del Cerro, Madrid 1913*.

AUTOREN- UND SACHREGISTER

